

Гео Милев

Съчинения

в пет тома

Том I

Слънчогледите погледнаха слънцето

Том II

Всяко изкуство е експресионизъм

Том III

Там, дето е Народът

Том IV

Избрани поетически преводи

Том V

Писма и документи

Редакционна колегия:
ЛЕДА МИЛЕВА, ИВАН ГРАНИТСКИ,
ПЕТЪР ВЕЛЧЕВ, ГЕОРГИ ЯНЕВ

Гео Милев

ВСЯКО ИЗКУСТВО Е ЕКСПРЕСИОНИЗЪМ

Том II

Ранни статии

*Списание „Везни“ и Алтанах Везни —
критика, публицистика, автопортрети,
художници модернисти*

За един нов театър

ИЗДАТЕЛСТВО
„ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ“

София, 2007



АТЕЛСТВО
АРИЙ
ЯНОВ.

В контекста на българската култура сп. „Везни“ (1919-1922) е най-представителното периодично издание с модернистична насоченост...

По непримиримост към традицията и баналното в България няма друг печатен орган, който да съперничи на „Везни“, и няма личност, толкова неугържима в „ултрамодернизма“ си като издателя и редактора на „Везни“ Гео Милев. Неговият „Пламък“ ще бъде обърнат към социалните движения. „Везни“ са изцяло в сферата на духовния бунт.

Гео Милев (1895-1925) е безспорно главната фигура на българския модернизъм. Всестранните му интереси и европейска насоченост, поривът му към обнова на българския живот, към единение с Европа и големия свят – всичко това предопределя ролята му в следвоенната култура на България.

РУЖА МАРИНСКА

оризтата:
Милев, автопортрет,
г.

лв.

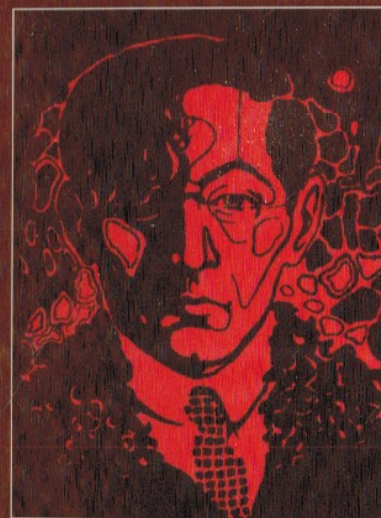


ВСЯКО ИЗКУСТВО Е ЕКСПРЕСИОНИЗЪМ

ГЕО МИЛЕВ

ГЕО МИЛЕВ

СЪЧИНЕНИЯ
В ПЕТ ТОМА



2^{ТОМ}

ИЗДАТЕЛСТВО
• ЗАХАРИЙ
СТОЯНОВ •

ВСЯКО
ИЗКУСТВО Е
ЕКСПРЕСИОНИЗЪМ

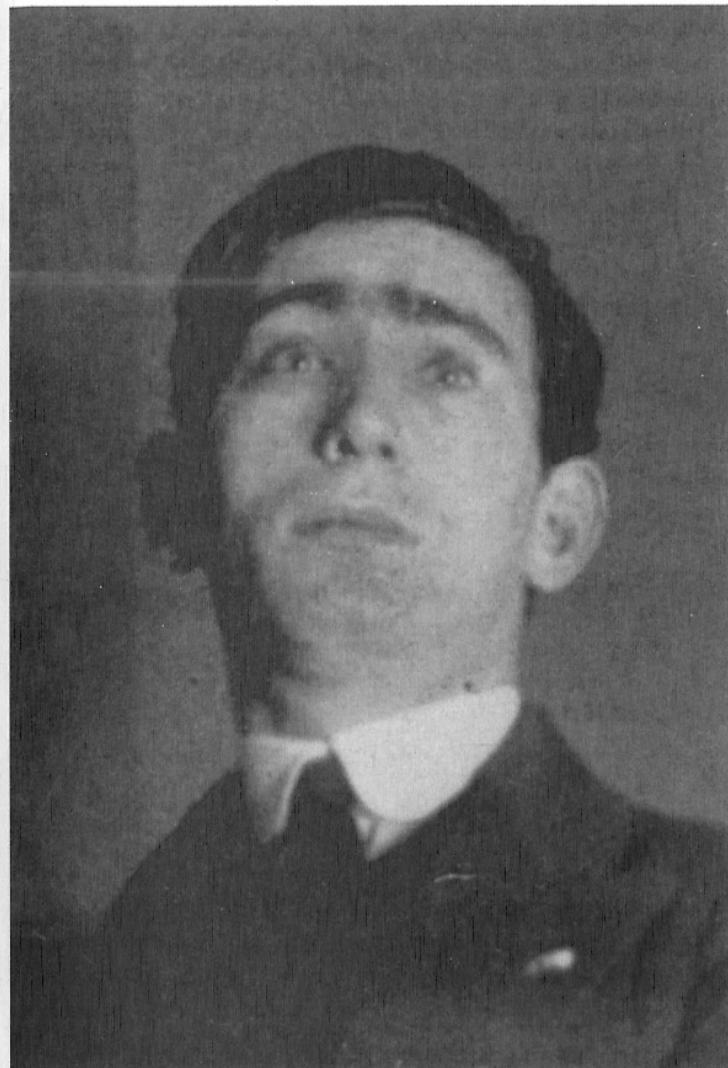
*Тази книга излиза с родолюбивата подкрепа
на община Варна*

На корицата:

Гео Милев – автопортрет, 1921 г.

- © Леда Милева, съставителство, редакция, бележки и коментар, 2007
- © Иван Гранитски, предговор
- © Ружа Маринска; студия
- © Петър Добрев, художествено оформление, 2007
- © Издателство „Захарий Стоянов“, 2007

ISBN 978-954-739-952-7



Гео Милев, 1914 година

A handwritten signature in dark ink, which appears to read "Geo Milev". The signature is stylized with a long, sweeping underline.

ЕСТЕТИЧЕСКИЯТ АВАНГАРДИЗЪМ НА СПИСАНИЕ „ВЕЗНИ“

ИВАН ГРАНИТСКИ

Един от законодателите на естетическия вкус в България в началото на века без съмнение е Гео Милев. Почти е невероятна ренесансовата широта на неговите възгледи, теоретико-художествени търсения и литературнокритическа практика. И днес, повече от сто години след рождението му, ние продължаваме да осмисляме мащабите на тази всестранна дейност.

Преди всичко важно е да се очертае **естетическият концептуализъм**, на който той подчинява неизтощимата си енергия — още от ранните работи (например „Литературнохудожествени писма от Германия“, „Модерната поезия“) до статии, рецензии и полемики от последните броеве на списание „Пламък“. Подобно на Пенчо Славейков, и Гео Милев е от редките случаи в българската литературна и културна история, при когото имаме плодотворно и хармонично единство на ярко художествено творчество и теоретическа концептуална дейност. Със собствените си поетически творби той тласка българската поезия в руслото на модерните европейски тенденции. И същевременно ни поднася теоретически опити върху развойните процеси на българската поезия, върху общото и особеното в индивидуалния рисунок на поетите. Класификациите на Гео Милев и лаконичните, но ярки характеристики на възловите за историята на нашата поезия автори в неговата „Антология на българската поезия“ притежават по-голяма дълбочи-

на и проникновеност от редица уж фундаментални изследвания на български критици през последните осемдесет години.

Подобно на Пенчо Славейков, и Гео Милев се появява в българската литература като жрец воин. Както Пенчо Славейков със собственото си творчество и със списание „Мисъл“ се бори за едно ново изкуство и неговото налагане в съзнанието на българското общество, така и Гео Милев със списание „Везни“ след края на Първата световна война, когато България е и в нравствена криза, търси и посочва като един естетически Вергилий нови пътища пред българското изкуство.

Впрочем изследвайки ролята и значението на литературните списания от края на XIX и началото на XX век (освен „Мисъл“ и „Везни“ още и „Демократически преглед“, „Златорог“, „Хиперион“, „Звено“, „Пламяк“, „Изкуство и критика“, „Нов път“ и др.), както и кръга на техните автори и сътрудници, ние можем да създадем една действително проникновена история на българската литература. Несъмнено „Мисъл“ и „Везни“ се открояват с борбеността и последователността на естетико-художествените си търсения. Една от големите причини за това се корени в характера и спецификата на двете големи творчески личности — Пенчо Славейков и Гео Милев. И двамата ясно формулират своите художествени идеали и последователно работят за тяхното налагане в съзнанието на публиката. И двамата са убедени, че голямата българска литература не може да се роди без естествено и органично усвояване на **художествените послания на модерната световна литература**. Високите ценностни критерии, които налага Гео Милев, естествено го свързват с Пенчо-Славейковия меанализъм, с разбирането за ролята на **художника като духовен водач на нацията**.

С чудовищната си естетическа и художествена енергия Гео Милев се превръща в интегрална културна фигура на 20-те години на XX век. Двете списания, които издава — „Везни“ и „Пламяк“, не само насочват естетическия вкус на българския читател, но и осезателно влияят на литературното развитие. Значението на сп. „Везни“ далеч надхвърля традиционната роля на повечето литературни списания от началото на века. Могат да се открият най-малко три важни причини за това.

На първо място Гео Милев си поставя задачата да положи теоретическата основа на тепърва зараждащите се у нас експресионизъм и модернизъм. Систематично и последователно той утвърждава определен тип изкуство и поощрявайки едни български автори и полемизирайки срещу други, разгръща всъщност конкретни естетически позиции. Тук Гео Милев върви в две посоки — от една страна, и с преводаческата, и с критическата си дейност популяризира световни и европейски автори, които според него казват новата дума в изкуството, а от друга страна, яростно защитава новаторските идеи в творчеството на модерните български художници.

На второ място Гео Милев ясно осъзнава **интегралния характер на модерното изкуство** и показва неговите характеристики с удивителна последователност в отделните книжки на списание „Везни“. Впечатлява наистина богатството и жанровата широта както на преводните материали, така и на авторските бележки, статии и полемични филипики на Гео Милев — от проблемите на театралното изкуство и българския театър през литературата (както ярки произведения на модерната европейска литература, така и внимателен анализ на текущия роден литературен процес), през пластическите изкуства (рецензии за изложби или удивително точни портрети

на конкретни художници) до проблемите на българското музикално изкуство.

Но може би най-важната особеност, която извисява „Везни“ над други литературни списания от това време, е ясното разбиране на Гео Милев за **пряката връзка между националната съдба и културата**. Това разбиране на Гео Милев не е блестящо моментно хрумване, а концептуално промислена позиция, която можем да проследим в развитие в трите годишници на списанието. В творбите на най-големите, определящите по това време български творци ще открием невидимото отражение и присъствие на трансформациите на българската национална съдба.

Ето защо „Везни“ не само оформя и трасира естетическия вкус на българския читател през 20-те години на миналия век, но играе и ролята на втория след „Мисъл“ (на г-р Кръстев и Пенчо Славейков) **център на духовните търсения на българската интелигенция**. В този смисъл списанието е не само своеобразен естетически водач, но и генератор на продуктивни за историята на българската литература и култура идеи. Авторите на „Везни“ са такива ярки творци като Николай Райнов, Теодор Траянов, Николай Лилиев, Емануил Попдимитров, Христо Ясенев, Людмил Стоянов, Асен Златаров, Чавдар Мутафов, Иван Хаджихристов, Иван Мирчев. Списанието помещава и великолепни преводи на творби от Е. Верхарн, П. Верлен, Фр. Ницше, Р. Демел, Ш. Бодлер, Г. Тракл, В. Брюсов, И. П. Якобсен, А. Жид, С. Киркегор, Х. Валден, М. Метерлинка и др.

Естествено, текстовете на Гео Милев във „Везни“ непрекъснато провокират конфликти и много често полемични сътолковения. След Ботев и Пенчо Славейков Гео Милев е следващият блестящ полемист в българската литература. Той развива езика на литературната и художествената полемика. Критиката му е с есеистична извисеност и художествено-завла-

дяваща сила на внушението, а есеистиката и публицистиката му придобиват дълбочинността и способността за аналитично проникновение на критиката.

Във „Везни“ Гео Милев постига удивително съчетание на концептуалния, манифестно-извисения поглед върху развойни тенденции в модерната европейска и българска култура и задълбочени конкретни анализи на отделни творби. Нека проследим тази особеност на таланта на Гео Милев с някои негови наблюдения в областта на литературата, театъра и пластическите изкуства.

Още в ранната си статия „Модерната поезия“, печатана в сп. „Звено“ през 1914 г., Гео Милев разсъждава за модерното изкуство. В сп. „Везни“ той разгръща своите виждания в тази насока във „Фрагментът“, „Небето“, „Езикът“ и „Родно изкуство“. Тия кратки текстове действително имат **манифестен характер** и маркират теоретическите търсения на Гео Милев. Ето един показателен откъс от „Небето“, където Гео Милев дава своето концентрирано виждане за експресионизма.

„Експресионизмът: аз взема – грабва – Света и го разтапя в небето зад Света. Светът отива, изчезва напред – за да се появи в Костоса като изкуство: сливане на аз с космическите елементи, с Платоновата идея.

Антиреалино изкуство.

Божествено изкуство.

Космическо изкуство.

Вечно изкуство.

Аз става Костос. Аз става Изкуство. Аз става Вечност. Аз става Божество. – Алфа.

Светът – предметът – изчезва. Изчезва като установена величина; загубва своята определена, собствена цена. Става преображение; – средство с относителна цена: образ, символ.

Светът съществува още само като призрак. Предметът не е вече форма, а безформено сурово вещество; скала, от която Духът чука издява форми. Форми в Космоса. Абсолютни възплащавания на Аз. Космосът на Изкуството. Аз не е огледало; Аз твори: Аз е божество. — Абсолют.

Отделни постановки в „Модерната поезия“, „Езикът“, „Фрагментът“, „Небето“ дават основание на някои критици да упрекуват Гео Милев в прекален формализъм. Но ако прочетем внимателно статията му „Родно изкуство“, ще се убедим, че неговата полемика е насочена не само срещу плоския патриотарски дух, който по това време владее част от българските автори и който само профанира истинското произведение на изкуството. Гео Милев възразява и воюва срещу разбирането, че националният дух и чувствителност трябва да бъдат ограничени в конкретни рамки, определени често пъти от формални признаци. Именно когато художникът улови **върховните изявления на националния дух** в своите произведения, той изразява силата на българския гений, посланията на расата. Тогава започва и надмозването на тясното национално мислене. Тогава националният дух се влива в световния дух. Тогава той е стъпало от развитието на вселенското мислене. Днес, след повече от осем десетилетия, делящи ни от подобни разсъждения на младия Гео Милев, виждаме колко проникателни са били те. Според автора на „Жестокият пръстен“ и „Иконите спят“, „Септември“ и „Аг“ истинското, изконното значение на родното изкуство е в способността на твореца художествено талантиво да превъплъти посланията на българската душа и именно пресъздавайки тяхната неповторимост и специфика, да обогати мировата душа:

„Задачата на всеки български художник — поет, му-

зикант, живописец — е: чрез своите произведения да влее в Мировата душа онези вечни ценности, които притежава българската душа, които е придобила или ще придобие българската душа; а това българският художник ще постигне по пътя на своята собствена душа. Така разбират ние родното изкуство — така родното изкуство отрича себе си, за да стане не само интернационално, а — универсално. Немското изкуство на Гьоте или Вагнер, френското изкуство на Делакроа или Бодлер, английското изкуство на Байрон или Шекспир — всички те — верни в своите национални особености — тинават отвъд своите национални особености, за да бъдат част от красотата на Мировата душа — стават универсални: и това ги прави възможни за всички четири краища на зетното кълбо; и спасява тяхното сърце от зъба на Времето.“

Теоретичните си разсъждения Гео Милев подкрепя и с конкретни примери от художествената практика. Антитезата битово описание-универсални ценности той илюстрира с полемиката си срещу репертоара на Народния театър, който е задръстен от битоописателни грами с ниска художествена стойност, а в същото време не е включена грамата на П. Ю. Тодоров „Страхил, страшен хайдутин“. А според Гео Милев тъкмо *„чрез нейната художествена красота се внася в Мировата душа част от красотата на българската душа (на българската душа чрез душата на поета)“*. Ярък естетико-художествен аргумент е и творчеството на Сирак Скитник, Иван Бояджиев или Иван Милев, които имат безспорно много по-голямо значение за българското изкуство, отколкото цялата битоописателна или „националистична живопис“ на модни тогава художници.

Гео Милев разгръща и подплатява теоретическите си разсъждения с удивително точни и задълбочени конкретни анализи на отделни творби и автори. Ня-

ма сериозно име или произведение в българската литература, което да е оставено без внимание. Критическата оценка на Гео Милев е лаконична, но безпогрешна — от проникателните фрагменти за Димчо Дебелянов, в които за първи път се посочват съществени характеристики на таланта и личността на автора; през лаконичните анализи на „Марионетки“ от Чавдар Мутафов и „Царица Неранза“ и „Мъничък свят“ от Георги Райчев; през рецензиите за „Български балади“ от Теодор Траянов и „Стихове и песни“ от Емануил Попдимитров, които ни поднасят блестящ и проникновен анализ за тези ярки творци; през полемиката с Петко Росен и Стилиян Чилингиров, Константин Гълъбов, Боян Пенев и Иван Радославов, Кирил Христов и Димитър Бабеv; до великолепните миниатюри, посветени на Стефан Маларме, Георги Тракл, Антон Чехов, Александър Блок, Артур Рембо, Емил Верхарн.

След литературата Гео Милев най-силно е привлечан от проблемите на театъра. Още преди да започне издаването на „Везни“, той пише в Берлин през 1918 г. своята студия „Театрално изкуство“. Изключително задълбочени и проникателни са портретите на големите актьори Кръстьо Сарафов, Васил Кирков, Агрияна Бугевска, Коста Стоянов. А в четирите статии, обединени под общото заглавие „Художествена диагноза на българския театър“, публикувани във в. „Заря“, 1919 г., откриваме дълбока и цялостна полемика срещу рутината и посредствеността на тогавашния репертоар на Народния театър.

В сп. „Везни“ Гео Милев продължава и разгръща своя интерес към театралния живот в България. И тук отново неговите теоретически търсения и разсъждения се уплъжняват от анализите на конкретни театрални постановки. Тези анализи са кратки, но полемиката в тях е убийствена. Такъв е случаят с постановката на „Идиот“ по романа на Достоевски,

представена от руската трупа Днепрора-Яковлев в Народния театър, както и със „Сирано дьо Бержерак“ и „Хамлет“. Съкрушителна е оценката за „Боян Магесника“ от Кирил Христов, „Владо Булатов“ от Ст. Чилингиров. А статиите „Народен театър“ и „Театрален упадък“ иронизират не само бездарния репертоар на Народния театър, но и художественото невежество и анархия в неговото ръководство.

Впечатляващо е присъствието във „Везни“ на анализи и наблюдения върху някои български и чужди художници. С безпогрешен художествен усет Гео Милев откроява имената на онези творци, които определят плодотворните търсения в българското пластическо изкуство — Николай Райнов, Сирак Скитник, Иван Бояджиев, Владимир Димитров-Майстора, Никола Петров, Никола Маринов. Очевидно за това му помагат не само дълбоката теоретическа подготовка, но и личният художнически талант.

От първия до последния си брой сп. „Везни“ има амбицията не само да отразява и анализира най-важните факти и събития в областта на литературата и изкуството, но и да се опитва чрез тях да отгатне философията на българската национална съдба. Затова такова голямо значение отгавя Гео Милев на връзката между конкретните естетически и художествени факти и разгръщането и спецификата на националния характер. В сп. „Везни“ са поместени две програмни в това отношение статии — „Българският народ днес“ и „Възвание към българския писател“. Тези две статии (а защо не и философски есеа) са най-яркото опровержение на някои критически спекулации за това, че във „Везни“ Гео Милев едва ли не се е самоизолирал в кула от слонова кост, че разглеждал литературните и художествените факти, откъснати от социалния контекст. Ето фрагмент от „Българският народ днес“, който пряко ни насочва към яр-

ката социална ангажираност на по-късните статии „И свет во тме светит се“, „Краят на интелигенцията“, „Фашизмът“, „Полицейска критика“, „Народ стаго“, „Отворено писмо до г. Борис Вазов“, поместени в сп. „Пламяк“:

„Години наред българският народ е живял бавно и толително обсаждан в някаква влажна, студена крепост — без слънце и без простор пред погледа — без творчески устрем на духа: обезверен, обезидеален. Обсаждан от своята тъй наречена „свобода“ — вече толкова години, — от ония, които са поемали в ръцете си неговите съдбини. Днес това положение е изострено до последна степен. Днес тежестта на обсадата лежи върху нас с най-голямата си агъчителност. Днес уничието, томаението в духовете е всеобщо и непоносимо. Днес — като резултат на една непрестанно кресцендирана социална злина — българският народ е подложен на най-голямо изпитание, е скован в най-голямо отапотощаване. Днес българският народ стои сякаш пред неутолимата паст на своето духовно обезличаване и самозаличаване. Днес творческият импулс на българския дух е спаднал до твъртата нула на духовния термометър. И сред всеобщото твъртило, в което не свети ни воля, ни желание:

... потоци не иде,
от никъде взора надежда не види...

Този патетически вик на поета би бил най-добрият израз на отчаяното твъртило, в което е скован днес българският народ, ако да не бе угаснал в духовете всеки патос, ако да не бе задавен в гъраата всеки вик.

Въздухът висне тежък и задушен пред нас, няма ли най-сетне да тресне спасителният гръм? Няма ли да се разрази очистителната буря?

Това чувствава всеки. Това чака всеки.“

Сп. „Везни“ ни показва Гео Милев като една от най-противоречивите и сложни фигури в историята на българската култура и литература. Експлозивен темперамент, естетически предопределена фрагментарност и същевременно удивителна цялостност на мисленето, безстрашна гражданска позиция, възрожденска чистота на поривите, скандален полемист, проникновен аналитик на европейските модернистични тенденции в изкуството — едно дишащо и пулсиращо кълбо от интелект, страст и воля.

Духът на спрялото да излиза по финансови причини сп. „Везни“ се прелива и разгръща с още по-голяма сила в сп. „Пламяк“. Тук Гео Милев продължава традициите на Раковски, Каравелов и Ботев, Захарий Стоянов във вестниците „Свобода“, „Независимост“, „Борба“, „Знаме“, „Дума на българските емигранти“. Брилянтните статии за чуждите влияния върху българската литература, „Кратка история на българската поезия“, огнените късове проза, полемички и памфлети в сп. „Пламяк“ следват Ботевата традиция на единство между индивидуалната съдба на поета и националната съдба, за **тържественост между творец и народ**.

РАННИ СТАТИИ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕНИ ПИСМА ОТ ГЕРМАНИЯ

I. ХАУПТМАНОВОТО „ТЪРЖЕСТВЕНО ПРЕДСТАВЛЕНИЕ“ И НЕГОВИЯТ БОЙКОТ

Градът Бреслау, отдето в 1813 пруският крал прати първия позив „на народа си“ за обща отбрана на отечеството от нашествието на чужденците французи — градът Бреслау беше през месец май т.г. център на ред бляскави, тъй наречени „народни“ тържества, каквито стават и по нас твърде често — юбилейни тържества по случай стогодишнината от освобождението на немците от Наполеоновото иго. Дълги още години и векове не ще престане Наполеон да бъде чудо — па и чудовище — за старите немци; дълго още даскалите ще разправят на гечурлигата как някога „дъртата лисица“ (Le vieux renard, както наричаха Наполеон недостижимия пруски генералисимус Блюхера) удуши и съкруши „корсиканския орел“; дълго още ще се пеят патриотичните песни на Арида и Кьорнера — че едно подобно юбилейно тържество трябваше да бъде нещо извънредно от своя род. И за да бъде по-голям блясъкът на това тържество, да се тури в негова услуга както науката, така и изкуството: по този случай в Бреслау се откри голямо исторично изложение, а най-големият съвременен немски драматург Герхарт Хауптман — нашият, всеизвестният Хауптман — написа едно *Тържествено представление* в немски рими („Festspiel in deutschen Reimen“). „Тържественото представление“ беше поставено на юбилейната бреславска сцена; но още при първите представления против него и автора ревна ураган от негодувания и протести. Публиката се оказа недоволна от

Хауптмановия „фестивал“. Нещо повече: тя искаше да покаже на автора свещената неприкосновеност на своята естетика и реши да сваля от сцената недостойната му пиеса. И защо? — Само за това, че тя не била „достатъчно патриотична“. Патриотизмът на немците, който „не е нищо повече за мирисане“, и не е цветите дори, а „кисело зеле — шовинизъм“, — е добре познат и у нас като първокачествен по бруталността си. Но скандалът с Хауптмановото „Тържествено представление“ беше най-гръзката негова манифестация и въобще върхът на профанската перфидност. И интересно е, че недоволстваше и протестираше без изключение всичко немско, що носеше с гордост името си. Дори социалдемократите се поставиха начело на тази неумоверно нагла кампания против Хауптмана и наред с националната немска преса обявиха бойкот на „Тържественото представление“.

Ред от големи митинги и протестационни събрания бе едно натъртване на този бойкот. На един от последните митинги в Бреслау, на който присъстваха няколко хиляди протестатори, изпълващи един салон, една градина и една улица дори — говореха едновременно няколко оратори, единът от които — Лихтенберг, водител на социалистите в Бреслау — беше най-яростен от всички и словата му бяха тъй знаменателни, че заслужават да бъдат преведени даже и на български. „Ако Хауптман, госпожа — казваше ораторът, — беше ни представил Наполеон като циганин (а той го представи като Herrscher-genie), а неговата жена и децата му в групи и пр., — тогава той щеше да ни даде нещо истинско немско и народът щеше да осигури на пиесата му не 30, а 300 и 3000 представления!“ Ето каква пиеса трябвало да напише Хауптман: pulchre, bene, recte! На същото мнение беше и благочестивият бреславски професор по немска литература — уж нещо си знаменит представител на

немската наука — Макс Кох. В „Силезкото списание“ той казваше: „Публиката очакваше да види в Хауптмановия „фестивал“ едно отражение на немската патриотична и в частност на пруската патриотична съвест: уви! Хауптман не ѝ дава това; и с право тя възнегодуба и бойкотира пиесата му. И напразно приятелите на Хауптмана около „Берлинер Тагеблат“ се опълчиха против това „опрофяване на изкуството“ (Verpöbelung der Kunst), което сам Хауптман в една телеграма до своите бреславски почитатели нарече „смертелно ужилване (mörderischer Stich) на швабския шовинизъм“. Глас сред пустинята! Тълпата негодубаше, тълпата протестираше и Хауптмановото „Тържествено представление“ беше съборено безславно от сцената на 20-ия път.

Всъщност юбилейната пиеса на Хауптмана е една смело и оригинално дело (като изкуство, не като драма).

Това е една „игра на кукли“ (Puppenspiel), както с велико злорадство нарекоха вестникарите и бойкотджииите Хауптмановата пиеса. Кукли, чрез които символично ни представя Хауптман философията на историята. „Ний — казва директорът в пролога на представлението — представяме ей така, без кулиси и без книга; и разиграваме тук кукли, най-важната от които е ей тази, която съм издялал някога от корсиканско дърво, и я наричаме „малкия капорал“... И следват символични сцени от Френската революция до въздигането на Атина — Германия. В своя „фестивал“ Хауптман не употребява никакви декорации, а единственият му театрален механизъм е една черна завеса, извезана със златни звезди, която се отваря и затваря от време на време. Но можеше ли немската публика да разбере символичната мистика на Хауптмана? Можеше ли тя да разбере какви са тези орли, птичи маски, птичи хоровете (тъй да се каже, „въздушни

романтици“), разните „всемирни граждани“. Питии, момчета с въртележки, директори с магични жезли и пр. И най-сетне, можеше ли немската тълпа да търпи една такава гавра със своите кумири като Турн-фатер Ян, „Маршал Форверц“ и т.н., над чиито сенки Хауптман издига фигурата на Бонапарт? „С какво право? На какво основание?“ — питаше „пруската патриотична съвест“. Прусашките литературни вкусове искаха да видят на сцената победоносно развезаната пелерина на Блюхера („големия хвалигръцко“, както му казва Хауптман) начело на своите полкове; искаше немската публика да види кайзери и генерали, саби и пушки, може би да ѝ замирише даже и на барут... И тя видя това, което искаше, в друго едно „тържествено представление“, писано — конкуренция с Хауптмана — от някакъв си бездарбеник — автор на фарсове — и представено стотици пъти в разни циркове и театри, като „Нова Америка“. Да, това беше действително „нещо истински немско“. И публиката, която бойкотира Хауптмана — уверявам ви, същата публика! — гледаше с голямо задоволство този фарс „фестивал“ и други разни блудкави и полублудкави фарсове, като напр. „Испанската муха“, която се даваше ежедневно 7—8 недели наред в един от лайпцигските театри, винаги при препълнен салон.

Докато сериозната театрална публика у нас се срами от съществуването на барутни драматици от типа на Войникова и Станчева и от популярността на пиеси като „Борислав“ — в Немско публиката е жадна да види негли тъкмо такива пиеси и нещо повече дори — бойкотира писателите като Хауптмана. Да, най-гнилото не е само в „царство Дания“...

Но още нещо. Една „група студенти“ от Лайпцигския университет — сигурно по инициативата на самите двама професори по немска литература, добри приятели на Хауптмана, доколкото зная — канеше по

това време своите академични другари да протестираат дружно против бойкотирането на Хауптмановия „фестивал“. И какво мислите? Златната немска академична младеж протестира с най-енергично възмущение против профанските протести на шовинистичната тълпа, нали? Да — и в края на краищата в списъка на протестиращите се четяха 20—30 имена! И то е много! Един портрет на немската академическа младеж.

Прочее, гнили работи има не само в „царство Дания“.

Берлин, ноември 1913 г.

II. ОПЕРЕТИ И ФАРСОВЕ

26

Гео Мисев. Том II

В първото от своите „Литературно-художествени писма из Германия“ върху „бойкота на Хауптмановото „Тържествено представление“ аз преминах неволно край един госта „нелитературно-художествен въпрос“, и при това въпрос от госта голяма важност: профанизирането — не демократизирането! — на изкуството — в случая — в Немско. И ако поускам да се върна още веднъж на този въпрос, ще се попитаме негли: „Че защо? Нима само от Германия ще ни пишат постоянно за опрофаяването на изкуството? Германия, която носи в днешно време пряпореца на нашата култура? Земята, в която и днес живеят такива поети като Густав Фалке или Рихард Демел?“ И ще се удиви всеки може би, който си мисли, че това нещо — големи мъже, поети, философи и пр. — се раждат току-тъй, из пръстта, или пък, най-сетне, може би са рожби на целия свой народ, а не на едно само отделно общество — понякога твърде малко, — което живее на особена земя и под друго слънце. Впрочем упадък на художествения вкус у широките общества — най-вече в наши дни — може да съществува въпреки присъствието на големи художници или поети. И може би тъкмо затуй най-поучително е опрофаяването на изкуството в Немско.

Понижаването на естетическия вкус по тези места намира израз в един тъй голям дял от гражданството, който дял — ако щете: класа — освен това, поради преобладаващото си значение, едва ли не би взел връх себе си образа на целокупния немски народ. Това е една „широка коалиция“ на няколко разновидни класи, които се свързват в едно тъкмо чрез своя естетичен

вкус (те имат все пак някакъв вкус); класи, които у нас биха съставили негли знаменитата „средна ръка“. И „средната ръка“ в Германия поради значителното си социално положение е завладяла тоже и един твърде голям мездан от изкуството, литературата и театъра.

Немската „средна ръка“ като социоложки и естетичен terminus technicus събира в себе си не само гребната и едрата буржоазия, но и част от работническото. Едно след друго се редуват тук разни малки и гребни фабриканти, гребни и едри търговци, разни посредници и комисионери без капитал, които говорят обаче постоянно за хиляди и милиони; подсигурени вдовици, наследници и охолни рентиери, които винаги щом ги срещнат, ще ги се похвалят, че днес са спали до 10 часа, или пък ще ги разправят какво са яли преди час и какво ще ядат след час; благочестиви пастори и разнокалиброви учители, банкери, офицери и т.н.; разните нисши и висши пощенски, финансови и пр. чиновници; деловодители, книжоводители, счетоводители, архивар-регистратори и т.н. — все отделни малки „класички“ със собствена психика и собствена легитимация, които взети обаче in corpore, съставят великата и единосущна „средна ръка“. Това са все честни и трудолюбиви хора, добри граждани, добри патриоти, добри съпрузи и добри бащи, които отдавна са си устроили „семеиното щастие“, прехранват си челядта, получават си всяка сутрин най-популярния областен вестник, който обаче четат едва на обед, дават една-две стаи под наем и си имат добри, пъргави и весели домакини, които обичат най-вече бирата и музиката и затова техните руси, румени дъщери разгрънкват постоянно от първия до третия етаж своите „клавири“ и кършат от сутрин до вечер своите гласенца по мелодиите на любимите им „оперетки“. Това са хора на гражданската „средна ръка“ — всички прекарващи весело и доволно

27

Ранни статии

живота си, поне толкова доволно, че не им идва наум да пожелаят нещо повече. Учените пък синковци на „средната ръка“ веят собствен байрак и се зоват филистертум.

Животът и психиката на отделните епохи, на отделните класи, на отделните общества изтъкват понякога из своя специфичен, класов език една-единствена дума или израз като най-смислени, най-дълбокоизразни, в които тъкмо се отразява най-ярко тяхната психика. Времето на Калдерона се въплъти в „La vida е sueño“ (животът е сън); духовното поколение на Пол Верлен намери в най-дълбоките дълбини на човешката душа само „La douleur“ и „La mélancolie“; Ницше създаде образа на свръхчовека; а целият вътрешен живот на немската средна класа се отразява в две слова: „Spass“ и „Vergnügen“ — шега и удоволствие. Това са най-популярните абстрактни понятия въобще из малкото абстрактни понятия, с които си служи „средната ръка“. Вместо да ви кажат, че сте скромни или умени, казват ви: „Вий не си позволявате никакви удоволствия...“ „Ами какви удоволствия?“ „Е, че — изобщо, Spass...“ Може би ще побързате да си представите хората на немската „средна ръка“ като бонвивани и в такъв случай ще повярвате, че те трябва да говорят твърде често и за „любов“, не — любовта се нарича тоже Spass. Всичко е Spass и Vergnügen.

Обаче важното в случая е, че удоволствията и забавленията се дият в изкуството, в литературата и театъра — най-вече в театъра. Голямата популярност на кинематографите или на романисти като Зола, Прево, Самаров и пр. още не значи господство на „плебейските вкусове“; но когато тези вкусове завладяват сцените не само на частните театрални заведения, но се налагат дори на държавните театри, чиято културна задача се съществува божем и от културна отговорност; когато актьорът и

оперният певец се обръщат на палячо и на лала — опасността за опрофаняване на изкуството е твърде голяма и виси като черен облак през летни дни. А днес за днес естетическите вкусове на „средната ръка“ владеят почти всевластно, владеят навред, особено в търговско-индустриални центрове, дето средната гражданска маса държи в ръце първенството и надмощието. Театрите в Немско нямат сметка да представят друго освен любимите сценични блудкавости, наречени „оперети“ — глупави музикални произведения, с глупав текст и още по-глупава музика, — разните „фарсове“ или пък комедии „с музика и танц“. Разните и безбройни „Испански мухи“, „Пупшен“, „Милият Августин“, „Камер Лампе“, „Верният Екарт“ (фарс от един актьор комик) и пр., и пр. — не ми идат всички наум, — всичко това е художествена пара и пана, която е забавление, но не и изкуство. Това са все чудновати, една от друга по-пикантни сценични уйдурми, обикновено фабрикация на двама-трима ортаци писатели, чиято цел е само безцелното забавление. И толкова популярни са тези „оперетки“ и фарсове „с балет и музика“, че дори и врабчетата по покривите подсвиркват техните мелодии, тръгнете насам, завийте натам, сутрин и вечер — навсякъде и всякога ще чуйте да подсвирква някой хлапак весело:

Всички „кукличка“ ми казват
и това ми прави шпас!...

Сензацията, забавленията, пикантерията — всичко това е стока с голям пазар в Немско. И неняпразно може би казваше някога Лиуенкрон по случай поставянето на Клайстовата „Пентезилея“ на мюнхенската сцена, че сигурно ще бъде отлично рекламирана с големи шарени афиши: „Пентезилея, или амазонската сватба на великия гръцки герой Ахила. Гранди-

озна декоративна грама с танц и пеене. Ново! Ново! Чудесно!!! Триста млади момичета, облечени като амазонки, 300 млади гръцки танцьорки. Ще се изкарат опитомени слонове. Ново! Ново! Чудесно!..." А консумират еснафските вкусове и консумират в голямо количество, консумират всичко, което се произвежда от безбройните популярни производители. Преди една седмица почина един от тях, Юлиус Фройнд — твърде популярен и твърде обичан, чиято слава обаче едва ли ще преживее земното му битие. Делата му обаче ще живеят още дълго, още дълго ще забавляват и наслаждават, „доде настане друг век..."

Никъде гругаде — нито и във Франция — обществото не се разцепва тъй рязко на два различни противоположни дяла — на „плебс“ и на „художествен свят“, — както в Немско. Додегто във Франция между един Мишел Зевако и един Зола съвсем не съществува някаква дълбока пропаст, щом като от единия до другия се слиза с трето стъпало — Марсел Прево, — в Германия пропастта между „Пупшен“ и интимната поезия на един Демел е толкова дълбока, колкото и дълното на Великия океан. Два съвсем различни свята — свят на праха и свят на културата — живеят в Немско отделно един от друг, единът ненавистен на другия, както Ариман на Ормузда. И когато тия два свята неволно се доближат един към друг — както беше напр. случаят с Хауптмановото „Тържествено представление“, — конфликтът е неизбежен: такова е психо-социологичното обяснение на този фамозен в литературата скандал.

Може би културосоциологът да обясни издребняването на естетичния вкус и профанизирането на изкуството като логичен продукт на съвременното социално сложение, на съвременния живот на „бързия труд“, който изтъква на първо място и съществуването на една грамадна класа с „малко време, малко

пари и малко образование“. Но на мене по ми би прилегнало да кажа: поради безправилното културно конципиране на съвременните общества, вследствие дислокационното действие на бързите икономични успехи и откъсването на широкото общество от живота на „културния и художествен свят“. И пак ще повторя: може би тъкмо затова най-поучително е опрофанияването на изкуството в Германия.

Липиска, януари 1914 г.

III. САТИРИТЕ ОКОЛО СТАРИЯ ПАН

... младата зора немски поети,
пълната с живот, шум, движение
и колорит...

Пенчо Славейков

Преди няколко гена получих едно твърде интересно писмо от моя стар и лобезен приятел Джо; и намерил какво да ми пише: за моите писма от Германия. „Като че ли, драгий — казва моят лобезен Джо, — целта ти е само да „наплескаш“ немците, като се гушиш зад някаква си учена обективност. Но не слепееш ли пред светлината — както казва поетът, — пред всеизвестната истина, че днес за днес Германия е първенец едва ли не по всички полета на живота? Защо това? Не е ли по-добре него да обясниш? Сигурно трябва да има нещо в Германия, което ти не си можал да видиш досега. Постарай се прочее да издигнеш това „нещо“, което трябва да е същественото в немския живот...“ — Да, лобезний ми Джо, трябва да има „нещо“ в Германия. Без съмнение. И дори има твърде много „нещо“, толкова много, че то избива, току-речи, винаги пред очи въпреки огромното гъмжало от плиткости и блудкавости. — Но целта на моите писма съвсем не е да измъквам плиткото и пошлото в немския културен живот (пък и затова именно съм ги озаглавил „литературно-художествени“); — но целта ми е да изтъкна онези значителни ценности, които правят от културата на немската земя една култура от първостепенно значение. Ако обаче вместо още отначало да тръгна по правия широк грум, аз тръгнах по една стръмна, забутана пътека, пълна с калта на времето и групелите на нищетата — то не беше за грузо, а само за това, че тъй малко се познава у нас немската култура — разбирам: новата немска култура — и немския живот. Аз трябваше

преди всичко да освободя от една крива мисъл — както дам възможност да се надникне и „отвъд“, там долу — при другата Германия, голямата Германия, Германията, която е непозната у нас, Германията, която не твори култура, нито пък има въобще земане-даване с културата; *защото* — за да обикнеш хубавото, трябва преди всичко да се отвориш от лошото.

Да, лобезний Джо, има „нещо“ в Германия — както казваш, — но то не е „отвъд“, по калната пътека на катадневния живот, то е отсам, „под другото небе“.

* * *

Модерната, сегашната литературно-художествена култура в Немско се е родила и израсла всецяло през 80-те и 90-те години на миналия век. Краят на 80-те и първата половина на 90-те години е времето на нейните зрели и мощни младини. Това е едно време, пълно с шума и живота на едно вдъхновено поколение: една голяма дружина млади и жизнерадостни момчета, тръгнали рано на път през буйнокласи зелени ниви — млади, весели юначини, които оглушават с шум и песни простора на свежите, нацъфтели поля. И вика тази дружина с все сила, вика всичко, каквото ѝ дойде наум и сърце. А начело върви охолният и вечно радостният — и гладният — „Барон на Лилийната корона“ — боднал зад ухо бял крин, а вместо корона кривнал по младежки едновременно извехтяла офицерска шапка; тъй по прилича на цар. Редом с него върви един не по-малко радостен старец, пълен с живота и жизнерадостта на бюклиновското — т.е. пърчовското — си име, вдигнал високо пълната чаша на живота, тъй както се е изписал някога сам на платното. Те двамата дават знак и почин и цялата дружина от млади жизнерадостни момчета запява своята песен и вика, та кънтят зелените пространни полета, техните родни полета.

Тъй обичам да си представям аз онази голяма група от поети и художници, която с една удивителна енергия и охота за работа е създала онова, което се зове модерно немско изкуство — изкуство, което винаги носи на челото си печата на някакво класично величие, но което шепне винаги тъй много на сърцето, шепне слова на живот.

Да познаеш идеите и чувствата, които вълнуват това време — идеи не на някакви беловласи мъдреци, а на волни и безгрижни хъшлаци, — да почувстваш трепета на тези идеи и чувства, значи да почувстваш радостта от живота. Бъдещият литерар-историк, който би се заловил да изследва немското влияние върху художническото концепиране на Пенча Славейков, ще трябва да обърне внимание не толкова върху влиянието на Гьоте и Хайне, колкото на цялата тази „млада Германия“, пълна с живот и любов към живота; Гьоте и Хайне добиват дотолкова значение като учители на Пенча, доколкото са били учители и на младото художническо поколение в Немско от 80-те и 90-те години.

Идеите на това бурно и пълно с живот време са съхранени в многобройни повременни издания — най-много в „Гезелшафт“, — а една художествена гестикация на тези идеи — тези многобройни и разнообразни идеи — е ядката на списанието „Пан“. „Компанията Пан“, съставена в Берлин (1895), си поставяше за цел да сближи чрез своето списание всички ония, които милеят и живеят за живота и изкуството, да отхлупи изворите на нови сили и да съгисти още повече напрежението на съревнованията. При „Пан“ се събра всичко онова, което бе родено сред слънчевия ден на новото възраждане, всичко, което твореше една изключително артистична култура. Тук бяха художници като Бьоклин, Ханс, Тома, Либерман, Лейстиков, Хофман, Клиндер, Франц, Щук и др., поети като Фал-

ке, Лиуенкрон, Демел, Бирбаум, Хартлебен, Флайшлен, Пишибишевски, Якубовски, Хуго фон Хофманстал и пр.; а между всички се издигаше като „почетен председател“ Фридрих Ницше. Пан е мъртъв — казва английската поетеса Elizabeth Barret-Browning — мъртъв отдавна; и трудно би възкръснал. Но всичките ония, наредени един до друг горе палави сатири заедно с великия поклонник на Dionysos — Ницше, — възкресяваха името му като символ на живота, името на онзи радостен, добродушен и смел бог, чиято овчарска цафара се е чувала някога след плагнешкия покой на полята, някогашните, потънали вече поля на античния свят. Да живее Пан — богът на живота и на радостта! — Това е девизът на компанията Пан. Това е душата на цялото онова време. Радостта и жизнерадостта — те остават винаги неизменни в своя безгрижен блясък. Животът блика неспирно като буен пролетен извор не само във възторжените псалми на Лиуенкрона, не само в пъстрия и жив идеализъм на Бьоклина: рожба на живота и пълен с живот е samotният мъдрец Заратустра; под слънцето на жизнерадостта живя и дълбоко замисленият Хуго фон Хофманстал; влюбена в радостта е и захласнатата в себе си душа на Рихард Демеля. И наистина, ако не бяха при стария Пан и тези трима философи-сатири, всичката жизнерадост на останалата група щеше да изглежда твърде плътка, щеше да бъде само един топъл пролетен вятър, който духа, накъдето му скимне, духа и разпилява навред миризливия белоцвет на нацъфтялата ябълкова гора.

Ницше, Демел и Хофманстал заедно с Бьоклин, Клиндер и Щук възпъщават смисъла на тази жизнерадост. Те бяха и връзките, които свързваха „Пан“ с неговите чуждестранни сътрудници: Верлен, Маларме и Метерлинк. Особено важен е тук Рихард Демел, оня гениален мъж, който свързва със сянката си двайсет

минали и двайсет бъдещи века. Вий недейте слуша Пенча Славейков, че Демел бил „изразител на модерната душа, на оная душевна каша у разните болни, полуболни и луди, за които синьото е зелено, жълтото — котка, жената — карфица, а септемврий — пръч!“. Действително „Демел беше оракул за мнозина, за които в безсмислиците се крие нещо тайнствено“: но какво общо има Демел с тези мнозина? Мнозина „рошаби и разгащени гении“ тичат и подир сянката на Ницше: но какво общо има Ницше с тези мнозина? Еднакво голяма е може би пропастта между Ницше и Рашо, както и между Демеля и Йоханес Шлаф, един от сътрудниците на „Пан“, който е писал цели книги върху Метерлинк и великия Верхарн, но не е разумял ни на косъм: какво ще каже аргеба туй нещо модерно изкуство, той си мисли сигурно, че символизъм ще каже алегоризъм, т.е. да пишеш гатанки като тази напр., която, кой знай защо, е превел Николай Лилиев и на български (Сп. „Борба“, год. I, кн. 3): Сив човек върви из гората, като върви, като върви, сива песен пей: какво ѝ то? — *вбжч* — Впрочем около „Пан“ се въртяха сума още шлафовци, макейовци, холцовци и пр. сомнамбулни полударования, за които жълтото е котка, но и без тях не може: те трябват, за да викат „ура“ пред Пана; те са необходими: трябват стъпала, по които да се изкачат до висини ония, които могат да се изкачат.

В 1899 г. „Пан“ завърши последната си, V годишнина. Тогава палавите сатири се прибраха в „Инзел“ (Остров), „Острова на блажените“ (Insel der Seligen) трябваше да бъде този остров за синовете на Пана: да, там изтляха блажено повечето от тях. „Insel“ беше вече първият граничен камък, на който се четеше: тук свършва животът. Краят на века и краят на „Пан“ ознаменуваха и края на новото немско възраждане — психо-исторична рожба на великия по-

дем от 1870—71 год. По това време починаха мнозина от първенците: Ницше и Бьоклин; Хофманстал и Демел казаха всичко, каквото имаха да кажат: секна свежият извор на Лилиенкрановата поезия, а не след много секна и животът му: едно по друго си заминаха радостните момчета, чийто глас кънтеше някога до небеса. —

И онези, които останаха, вече остаряха: бели власи висят върху челото на Густав Фалке, Хауптман и Демеля, Хуго Салус и Хуго фон Хофманстал отиват към заник —

и настава времето на епигоните —

на епигоните и на „отвъдната“ Германия, която ще опародизира всичко онова, което бликаше в песните на жизнерадостните сатири около стария Пан.

Липиска, февруари 1914

IV. НЕМСКИТЕ ПОЕТКИ

Един външен случай ми послужи като предизвикателство за настоящите няколко мисли върху женската поезия в Немско: една безидейна и безстилна статия от един мой приятел филолог, озаглавена „Модерна немска женска поезия“ („Българска сбирка“, год. XIX, посл. кн.). Приятелят Николаус е по занятие филолог и може да ви разправи отлично отде произхожда думата „руна“ или пък какво е съотношението на консонантите в готския и старонемския език. Но пощяло му се да се позабавлява сред филоложките си размишления малко нещо и с „модерна“ немска — че отгоре и „женска поезия“. В Немско — казва авторът на горната статия — се говори и за жени поетки. Прочее, за да си съставим едно по-ясно понятие върху тяхната поезия (като че ли разправя урок на дечурлига!) — ще дадем поотделно кратки сведения за всяка една от поетките. И почва: оттук отреже, оттам откъсне конче — и кърпи ли, кърпи: еди-коя си се родила еди-кога си, живее еди-къде си, написала „Стихотворения“ (Gedichte), „Нови стихотворения“ (Neue Gedichte) — и гр.; това стихотворение критиката не го харесва, за онова — още не си е казала мнението... И все по този път продължава и разпространява многоученият филолог... И в края на краищата „читателят“ си „съставя понятието“, че е останал действително без понятие и че в „Немско се говори“, а в България се гърдори за „модерна немска женска поезия“. Многоученияте филолози! Те всички — нашенските филолози — се занимават тоже и с „литература“ — разбира се, като добри и верни немски възпитаници, т.е. хора, които по внушение на някакви чужди духове се стараят отк-

рай време и до днес да изгребат с две ръце и безогледно цялата погантерийна култура на немските университети, според които филология и литература било все едно (етимологично, разбира се) — мухъл и плесен, които се въдят само в главите на немски професори. Едно време дори един от най-древните наши филолози — настоящ професор в Софийския университет „по бащин и майчин език“ — пишеше не само критични и литературни статии¹, но и разгрънкваше на общо основание „нямата си лира“, като увековечи името си с един класически букварен (на професорски език — буквален) превод на Гьотевия „Горски цар“. Вярвам, и виисте го чели някога в училището като „образец по словосъчинение“. Литература и поезия — това не е чорба за филолози; това го знаят всички, само не нашите филолози, добрите и верни немски възпитаници. Литературната история е негли най-важният дял на историята, както литературата — в своята най-пространна цялост — е най-значителната концепция на човешкия дух и култура; а то съвсем не значи да чепкаш букви и да разправяш как Константин Костенечки употребил пет вида „о“...

Работата на филолозите, наречени отдавна „гробари на езика“, е да пеят своите безконечни тропари и упокои. Но изглежда, че това омръзва и на самите тях понякога, та за освежение им се прищява да дъхнат малко „поезия“ — напр. „модерна немска женска поезия“... Хей, филолог! Дръж си требничето и не прескачай в чуждата градина, макар да си много сърчен, все може да те уплаши нещо. А не дай, боже, да те зачуе стопанинът! Ти ще ударш да бягаш, ще се прехвърлиш през плета, па ще ти се закачат гащите, ще увис-

¹ Па и до днес дори не престава да се занимава „с поезия“: рекъл да ни запознае напоследък с поезията на полския модернист Тадеуш Мицински! „Слав. глас“, год. IX, 1912, кн. 12).

неш във въздуха и после — ще се дигне оления до небето, когато започне да играе грянговката — да не казвам къде: казал го е вече поетът в „Моята съседка Гмитра“... Филологът може да се занимава най-много с метрика и стихосложение, т.е. да се чете по плета на литературната градина, но да прескача плета — това не става! Впрочем нека не само малсайдите, но може и обикновените аргати-работници в градината да си носят заедно с мотиката и една грянговка и да си изострят добре ушите; и зашумоли ли нещо край плета — гръж и удряй!... Филологът да си гържи тревничето, че...

Но по дяволите, че работата ми съвсем не беше да се разправям с филолозите!

* * *

Едно време — преди сто и повече години — жените в Немско са били само прилежни домакини или изящни придворни дами, но от поезия и изкуство са се интересували твърде малко. И дори малкото имена на жени, които са ни останали от онова време (като Фридерика Брион, Шарлота фон Щайн, Урика фон Клайст и др.), са ни останали случайно или — по-добре — по необходимост. Историята не помни немкини от онова време, които да са били горе-доле цел сами за себе си; те всички са били само необходими стъпала към целта на други — и то стъпала каменни, които не роптаят. Аз дори се съмнявам дали и фрау фон Щайн е разбирала аджеба нещо, когато Гьоте ѝ е чел своите поезии; струва ми се, че тя — като моята братовчедка Татяна се е повече надувала и преструвала, че разбира нещо, отколкото всъщност е разбирала. Такова е било социалното и културното положение на немската жена в оная епоха (епохата на Канта и Гьоте при това), когато заниманието с изкуство и мисъл се е смятало като чисто мъжки занаят, в който жената няма право и ум да се меси. В това отноше-

ние Германия стои и днес хиляди километри назад не само от съседните ѝ народи, но дори и от вчерашни дечурлига, като нашата България напр.¹ Разбира се, това са въпроси от огромна социална важност, които обаче могат да ни интересуват тук само чрез своето отношение спрямо литературно-художествените въпроси. Наистина в културно отношение немската жена стои и днес много назад, но важно е все пак, че някои от каменните стъпала започват да роптаят.

Онова, което се нарича еманципация на жената (в най-благородния, най-възвишения, най-културния смисъл на думата) — то започва да прониква в Германия едва във времето на тъй наречената „Млада Германия“, времето на Хайне: още едно тъй важно отличие, заслуга и достойнство на този препълен с неизчерпаема влиятелна енергия еврейски син; факт, на който досега не се е обръщало почти никакво внимание. А именно онези бурни и революционни години, 30-те години на миналия век — из тях веят благодатните ония ветрове, които носят семената на бъдни треви и цветове; семената, които ще паднат във влажната и здрава целина, ще израснат и ще цъфнат буино и шумно, когато ги стопли слънцето на могъщия подем от 70-те години. За това вече беше дума в по-първото ми — трето — писмо. Онова, което повдига смисъла и цената на новейшото немско възраждане — възраждане чрез силата и свежестта на живота, то е това, че то беше същевременно и възраждане — или, по-право, ражда-

¹ Достатъчно е да посоча само броя на средните девически училища — в неговата абсолютност дори — и на учениците в тези училища. За броя на студентките — и дума да не става. Когато дойдох за пръв път в Липуска, попитах един мой познаник студент колко студентки има в тукашния университет (най-големия немски университет). „У! ... много! много!“ — отговори ми той. И действително: от 5500 студентки има мездан до 5600 за студентките. Но по-добре жените да вървят в стопанските училища!

не — на жената в Немско. Онова, което се започна и зачна във времето на Хайне — то най-после се манифестира смело и открито в края на века. И манифестира се по един силен и изящен начин, както не е ставало почти в никоя друга земя: манифестираха го немските поетки чрез своите песни.

Тук аз нямам пред очи поезията на онези погранични току след Хайне немски поетки начело с баронесата *Анета фон Дросте-Хюасхоф*, отвержен враг на всяка женска еманципация, или же тъй наречената „най-велика немска поетка“, на която действително не липсва „сила на чувството и образност на изрази“; но онова, за което пее тази жена, няма нищо общо с женското сърце и по тази причина то остава без интерес и голямо значение, тъй като песни като нейните и много по-хубави са ни пели безбройни други мъже. Същото се отнася и за всичките ония „писателки“, които вървят след нея, не само Мария фон Ебнер-Ешенбах или Кармен-Силва, но може и ония, които пеят дори и за любов, но пеят тъй, както би пял Гьоте или Хайне напр. — да не казвам името и на целомъдрия Шилер, което впрочем би най-много подхождало на това място. То не са поетки, а *dichtende Frauen* (стихотворстващи жени), както неволно и тъй уместно знае да ги нарече немският език.

Новите немски поетки, които собствено ни интересуват тук, не приличат в нищо на своите по-стари и по-млади предшественици, „стихотворстващите жени“. Тяхната поезия не прилича и на поезията на нашите поетеси: нито на стиховете на Екатерина Ненчева; нито на „Теменузи“ на Дора Габе; нито на ония тъй художествено концепирани 16 поеми на Мара Белчева, печатани във II сборник „Мисъл“ (1910), в които прозира ако не ръката, то поне влиянието на Пенча Славейков; нито пък приличат поезиите на немските поетки в нещо на майчините поезии на ненадейно из-

расналата и тъй многообещаваща Надежда Милчева, нашия бъдещ женски Пенчо, поетката, която пише глубочайши стихове, като тези например:

Аз чакам те да гойдеш, рожбо мила,
по стръмний път на моята тъга...

Или пък:

Когато аз най-после ще заляза,
кат уморено слънце, гряло дни,
над теб — избягай! И тръгни да търсиш...
Тръгни да търсиш слънце и жени!

Не, поезията на новите немски поетки е нещо ново, нещо отделно, само за себе си; и на нея не приличат поезиите и на най-знаменитите европейски поетки: само песните на *Сафо* — великата лесбоска поетка — биха се могли сравнили донейде с песните на новите немски поетки: отнася се, разбира се, за едно чисто външно сходство, тъй като помежду лежи различието на две различни ери, на два различни свята.

И за поезията на жените в Немско има важност всичко онова, което казах по-рано за поезията на мъжете — сатирите и сатирчетата около стария Пан, великите жизнерадостници от 80-те и 90-те години. Рожба на живота и извор на живот са може и песните на немските поетки. То са песни, в които *животът* блика като буен пролетен извор; песни, в които всичко е *чувството*; могъщото, пламенното, необузданото чувство; независимото, собственото, еманципираното чувство; женското чувство; или може би трябва да кажа „чувства“, защото то не е едно и еднообразно чувство, а са хиляди чувства, безбройни, неизчерпаеми, клокочеши — цял водовъртеж от чувства. И тези именно чувства, наловени едно за друго,

създават веригата, която свързва в едно всички немски поетки. На тази верига обаче не биха могли по никакъв начин да се вържат „писателки“ като Анета фон Дросте-Хюлсхоф или Ебнер-Ешенбах: те са твърде тежки аристократки и биха я скъсали. Пък не само те — но и всички ония млади и хубави момичета, помлади от Анна Ритер или Мария делле Грация, които по „мужески“ образ продължават да пишат „балади“, „поеми“ и „романи“... Всички те нямат работа с женската, истинската женска поезия.

Манифестът на новите немски поетки, които разбиват и ще разбиват истински собствени пътища за *женската поезия*, е онова фамозно писмо, което Пенчо Славейков напечата някога „за ужас на благочестивия български читателски свят и нашенската критика“ вместо характеристика на събраните в един цикъл „три немски поетки“: Анна Ритер, Текла Линген и Мария делле Грация. Ако не е мистификация, него би написала сама Анна Ритер. Аз наричам това писмо *манифест на новите немски поетки*; и то е интересно не само за „благочестивия български читателски свят“, но може и за външния читателски свят. В Немско сега е наш ред — казва анонимната поетка, Пенчова „добра познайница“, — редът на жените. И смисъл, и интерес се съдържа не вече в скърпените от мъже песни, а в изпените от жени — „скандираните по трепета на пълните со свежа кръв сърца“. „Бездната от чувства, които клокочат в нас и които за пръв път пред очите на света е разтворила божествената Сафо, мая бездна днес я оттуляме ний пак. Насила мъжете са я държали досега затупана с похлука на разни норми на филистерско благонравие... Вашите абстрактни измислици имат смисъл само за вас. Изкуството, както и животът, ги игнорира. Всичко, в което се откроява животът, е хубаво, е естетично...; е, ами das Geschlechtliche, това плашило за тар-

мюфовците на изкуството не се ли откроява в него и чрез него най-жизненото в живота?“

И то са, разбира се, все теории и планове, които въпреки огромната амазонска смелост на сегашните немски поетки си остават почти винаги само планове, които още има да реализирват бъдещите немски поетки чрез средствата на художественото слово. Онова, което са направили досегашните немски поетки, е само начало и манифест.

Помъчих се веднъж да си представя: чрез какъв ли символичен образ и краски би представил един художник женската поезия в Немско, поезията на една Хермине фон Хрюшен, една Долороза или Анна Ритер — най-типичната от типичните, — или Клара Мюлер, или Фрида Юнг, или Текла Линген и пр., и пр.? В какъв ли пластичен образ биха се ввели и без това тъй пластичните песни на новите немски поетки? И пред фантазията ми се представи едно понесено по вихъра свежо, здраво, бяло женско тяло, със страстно преплетени бедра; едната ръка вдигната вдъхновено и жадно нагоре, а другата вплетена в разбърканите и развеените по вятъра червени и зелени коси; погледът огнен и несвестен; задният фон в горницата си е тъмносиньо бурно небе, а надолу — ярка слънчева заря. Във всичко да се чувства вихър и страст. Цялата тази картина да бъде препълнена с ярки, живи, свежи, пестри цветове — и всичко конкретно и ясно, живо и импресионистично. Образът трябва да бъде символичен, но не и символистичен; никакво второ настроение, никакви нюанси, никаква загадъчност; ни следа от изкуството на Йожен Карьер: всичко ясно и ярко. Такава е поезията на днешните немски поетки: ясна и проста, здрава и свежа като поезията на Лиенкрона например. И това може би е най-големият недостатък на сегашната поезия на немските жени: липсва ѝ още дълбочина и задълбочаване в чувствата

— задълбочаването на един Гьоте или Демел, или Хофманстал. Всичко върви а ла Лилиенкрон (това име ми се вижда най-подходно за случая) — на едро и ясно, понякога дори плоско. Не е съумяла да се вдълбочи в жизнерадостните чувства не само бързата и бурната Анна Ритер, но дори и меланхолната понякога делле Грация. Казвам „меланхолната“ и трябва да забележа, че опитите на досегашните немски поетски за вдълбочаване в чувствата избиват най-често в меланхолия и скръб дори, което показва недорасналост и незакрепналост на художествените идеи. И действително създаването на едно *ново*, чисто женско изкуство не е лека работа. Тук ще трябва да се разчупят дори стари форми и да се създават нови. Ще трябва да се пожертват хиляди усилия, за да се приготви времето на бъдещата голяма поетка. Днешното време е време, в което се започва; а има още време, докато гоиде времето на довършването. Днес само се създават и манифестират идеите. Днес се разбиват и пробиват новите пътища. И Анна Ритер може да бъде каквото ще, може да бъде най-популярната, може да се наслаждава на безбройни хвалби, може да се радва на 27 издания на своите песни, може да бъде дори и Ага Негри — но тя винаги ще си остане една от онези, които манифестират. Има още време, докато жените в Немско бойкотират, тъй да се каже, стопанските училища и започнат да дишат нещо повече от грамотност, мъж и оперетки.

Но тутакси трябва да предотвратя едно възможно недоразумение и следователно — едно заблуждение. Немските поетски не са суфражетки. Тяхната работа дори не би трябвало да се характеризира като еманципация. То е наистина покрай другото и една общокултурна и хуманитарна работа; обаче художествената цел си остава винаги на първото място. Аз събирам тия две работи — женска поезия и женско възраж-

гане — дотолкова наедно, доколкото едното стои в зависимост от другото. Естествено — докато жената стои на онова място, на което е била преди 100—150 години, женска поезия не може да съществува. То е неотменен социално-литературен закон. Трябва жената да не бъде просто каменно стъпало към целта на други; трябва да се извади из трънаците на традицията; трябва да се приближи по-близо до онова, което е интересувало досега само мъжа, онова, за което само мъжки глави са се потили и прошили; трябва да се роди женски интерес към култура — за да може да се роди на света и едно женско изкуство. Трябва да се отхлуни оная „бездна на чувства“, които клокочат в женските гърди — за да израснат и поетски, които да създават песни от тези чувства. Създаването на ново, собствено художество и собствени художествени идеи при старото (еснафско или „салонно“) положение на жената сред обществото е невъзможно и немислимо.

В това отношение работата на немските поетски има значение *не само* за немската поезия, но *въобще* за женската поезия в света: защото те са първите; защото досега още не са били раждани поетски жени; защото досегашните женски песни са били все — малко или много — скърпени по мъжки образци; защото не само старите немски „списателки“, „стихотворстващите жени“, не само нашите, не само руските поетски като Жидовска, Галина, Чумина и пр.; не само Конопницка или Лагерльоф; не само Елизабета Браунинг или Кристина Росети; не само М-м де Стал или Луиза Акерман — голямата френска философка, — но може и поетка като Ага Негри или дори нежната Марселина Деборг-Валмор — най-женствената от всички по-стари поетски, — защото всички те са поетски мъже; искам да кажа — поетски, които пеят с мъжки глас за женски чувства: някоя по-малко, друга повече — но всички не съв-

сем женски. Новите немски поетки изкарват първи пред очите женските чувства: те разбиват и разломват пътища за нова, чиста, женска поезия.

И това именно е интересно: че „бездната от чувства“ се отхлупва в Немско, дето жената и днес предпочита да кавърдисва лук или да рови разните „дамски журнари“; че въвеждането на жената в културата става от страна на немските поетки и става тъй, както не е ставало никъде другаде, дори и там, дето жената е започнала да се събужда още преди един-два века; става тъй смело, тъй бурно, тъй самоуверено... И става освен това въпреки присъствието и волята на Ницше, великата бариера за женските културни пътища; само тук мнението му не е хванало място. Да, женската поезия се роди в Немско — този зан-дан за жената. А то сочи за голямата още родителна енергия на немския народ, стига да има семе и слънце.

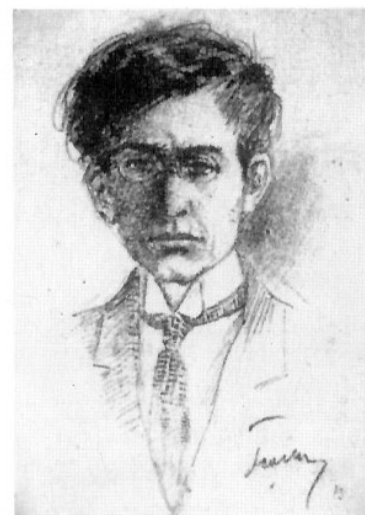
Липиска, февруари 1914



Автопортрет.
Илюстрация в сборник
„Изкуство“. 1910.



Автопортрет.
Илюстрация
в сборник „Звезди“. 1910.



Автопортрет. 1913.



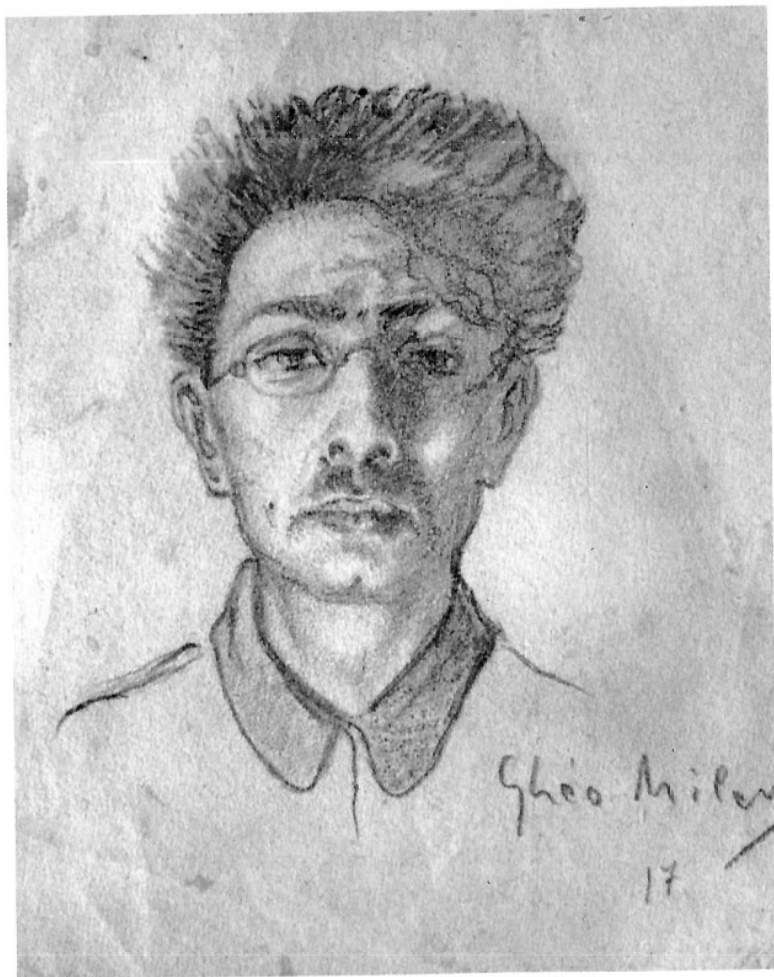
Автопортрет в медальон. Иллюстрация в сборник
„Изкуство“. Книга III. 1912.



Автопортрет. Иллюстрация
в четверти сборник „Изкуство“. 1913.



Автопортрет. 16.1.1913.



Автопортрет. 1917.

V. „ЛЪКЪТ НА ОДИСЕЯ“, НОВАТА ПИЕСА НА ХАУПТМАНА

Аз го слушах още по-миналата година, по време на неговия 50-годишен юбилей, да чете един откъслек от новата си, недовършена още драма в стихове: „Лъкът на Одисея“, която се яви тази година, в януарската книга на сп. „Neue Rundschau“. Споменът ми за Хауптмана е още жив: и досега виждам пред себе си развяната бухкава коса на поета, неговото високо открито чело, светлия поглед и замахнатата вдъхновено десница; а гласът звучи ясен и чист като стомана. Той чете с вдъхновение, той чете с патос, той се унася, той се забравя цял: свива се и скача, стене и вика, смее се и плаче, повелява и умира. — Има действително нещо одисеевско в образа на 50-годишния Хауптман; този ясен, откровен немски поглед, високото, вирнато назад чело, зад което е метната дългата посивяла вече коса — всичко това ви напомня един Одисей, един мъж, който действително много се е скитал, много е видял, много е патил, примамвали са го чужди земи, чужди острови — па и днес надали към Итака не надува попътен вятър платната на неговия кораб.

Литературният път, по който е минал Герхарт Хауптман, е бил наистина труден и странен, като пътя на странстващия Одисей. Той почва отначало със стихове, залавя се с науката, става скулптор в Рим, захвърля художеството и се залавя пак за поезия и най-сетне се настелява като свободен драматик в Берлин. Тогава той изкарва на свят първата си пиеса „Пред изгрев слънце“, фурорната онази натуралистична драма, в която героите са наистина малко нещо глупавички — влюбват се с научна цел и разлюбват въз основа на научните си убеждения, — но все пак са „на-

туралистични“ герои, и при това герои, които се ползват със симпатиите на своя автор. „Пред изгрев слънце“ направи Хауптмана изведнъж душата на немския натурализъм и ядката на тъй наречения „Свободен театър“ (Freie Bühne: в Париж Théâtre Libre) — там бяха събрани и се събраха всичките ратници на натурализма в Германия: Зудерман, Херман Бар, Ото Брам, Вилденбрух и пр.

Но оттук се почват и странстванията на Одисея; корабът му се впуска през играта на сините вълни; морският въздух надува платната; вятърът зафучава през изпънатите въжа; емват го покритите с бяла пяна талази: той лети напред, а отдалеч голитам примамливите песни на сирените; мамят го те към чужди брегове; неверници вълни го носят и отнасят край много чужди земи — той минава край „острова на блажените“, минава най-сетне край острова, на който е забягнал някога Габриел Шилинг — и ето един ден ветровете изхвърлят кораба на брега на родната Итака. Измореният скиталец, „неузнаваем от старост, бедност и групи“ в своите натуралистични групи, стъпва най-после на желания бряг, но все още не може да познае Итака и пита Ловкане:

Кажу ми как се казва таз земя,
коя пред себе гледам аз?

— Итака!

Аз питам как се казва тук земята,
върху която стъпвам.

— Таз земя е

Итака!

Да, Одисей е вече върху Итака, желаната Итака: ала никој не го познава — него, стария просяк, групавия скиталец. Но снощи старият и верен Евмайос е сънувал, че той наистина ще си дойде вече; и ето из-

важда из скривалището вярно пазения до днес лък на Одисея и въздъхва:

О, ще ли дойде пак ръката мощна,
коя наново този лък ще опне!

Левконе:

Това ли е лъкът на Одисея?

Евмайос:

Да, той е, гъще, той и никој друг.
Видяла ли си друг такъв ти нявга?
Аз — никога и никој път. Тоз лък
е опнал нявга Аполон, преди
Силен да го откара, мъдрий оня
кентавър и учител Дионисов.
И в тъмна древност той в Лакедемон
дошъл е; там намерил го един
ловец; един Агидец; най-подир
го взел Ифит и нявга подарил го
на нашия повелител. Ти ме гледаш
учудено, че никога това
оръжие в ръката ми не си
съглеждала. Но знай, че от години
и дни аз крил съм го. И днес, ако
не бяха при стадата във слугите,
ако не бе чифликът празен и
ако не бях най-сетне тази нощ
такъв чужден със сънувал — нивга
не щях с тоз лък в ръка тук да стоя.

Най-после мощната ръка на Одисея опва свещенния лък, разправя се жестоко с наглите пришелци в земята и дома му, блудните женихи около неговата вярна жена Пенелопе. И той, скиталецът, ще се прибере най-сетне в покоите си, ще може да погладу ру-

сата глава на своя син и да му разпавя за чуждите ония страни, по които се е той скитал... Но кой знай! Може би всичко това да е насън; може да е сън! Кой знай: може би утре вълните ще го емнат наново и той ще тръгне да се скита пак по чужди земи и чужди краища. Но не, той познава вече своя роден край; да, тук е Итака; най-после — Итака!

* * *

Хауптман събира в себе си натурализма в Немско. Неговата литературна съдба е съдбата на немския натурализъм. И каква странна съдба? Какъв път? От царството на вагабондите, ботушарите, бълващите пияници, буйстващите тъкачи и пр. през приказничната гора на самодивата Раутенделейна и замъка на граф Старшеуки — до царството на Одисея, в древната Итака.

Немският натурализъм *не е бил никога* натурализъм *par excellence*. Той е бил *par excellence само на теория*, само в теориите на свирения золаист Михаел Герг Конрад, който имаше някога една подобна поезия:

Нашият свят не е класичен,
нито пък е романтичен:
нашият свят е сал модерен!

Той искаше да каже може би „моген“ — защото в Немско натурализмът се яви не толкова като литературна вражда спрямо класичния и романтичния свят, а просто като „мода“, т.е. — индукция от Париж. Можеше ли Зола — la bête humaine — да бъде „модерен“, той, който нямаше в гърдите си ни прашина от модерната душа на един Самен напр. — и не само модерна душа, но и каквато и да е душа дори? Но Конрад го провъзгласяваше безстрашно за „модерен“ (= mogen) и четвърт век размахваше пред него забра-

нително натуралистичната си сабя. Но защо? Натурализмът навлезе в Немско като победоносно заблуждение, без да срещне врагове, и дори един поет като Лиленкрона обичаше да се кичи с натуралистичното прозвище: „Ний натуралисти!“ — казваше той. Но то беше отначало. Могата скоро остаря и оная голяма бликнала изпървен без насока енергия, която създаде новейшето немско възраждане, намери към края на 80-те години своите собствени, верни пътища. И Лиленкрон писа вече „елегия за смъртта на своя приятел Натурализъм“. По това време — в началото на 90-те години — израснаха Демел, Хофманстал, Фалке и др. и от старата „Компания“ (сп. „Gesellschaft“) изникнаха две противоположни течения: „модните“ човечи на „Свободния театър“ (театър и списание) и ония, които по-после се събраха около великия Пан — хората на прякото изкуство. За едните аз говорих; днес ми е думата за вторите. Две отделни писателски дружини, които обаче никога не са враждували помежду си тъй, както що са враждували символисти и натуралисти във Франция. Ако имаше кой да бъде тук нападан, то беше без съмнение натурализмът, този грях и престъпление литературно, което води тъй бързо към профаниране на литературата. Но натуралистите в Немско (напр. Конрад) се показваха винаги много по-войнствени от сатириите около войнствения Пан¹. И все пак в края на краищата крепостта им, натуралистичната крепост, падна — падна, без да беше щурмувана. Защо? Много просто: тя бе изградена от купени тухли — и то фалшиви марсилски тухли, фабрикувани във Франция тогава, когато натуралистичните машини се бяха изпочупили и не работе-

¹ „О, чуите този далечен ек в горите:

На войнствения Пан това е рогът!“ — казва Хауптман в „Лъкът на Одисея“.

ха вече или пък изкарваха никаква стока. То бяха мар-да сурови тухли, които освен това се бяха изтрошили по пътя в колата, а пък купувачите нямаха възможност да ги допечат. Защото нито Хауптман, нито Зудерман, нито Ведекинг, нито който щете от немските натуралисти не е бил роден за натуралист, а най-малко е бил такъв нашият Герхарт.

Самият натурализъм — бил той золаизъм или мопасанизъм, или буржетизъм, или дявол го знай вече какъв е бил — във всичките си преobraжения той е бил повече доктрина, отколкото изкуство. Собствено за *изкуство* тук и дума не може да става; защото, ако изкуството е наблюдение и стремление на природата и живота — то съвсем не значи безидейно наблюдение на живота по тротоарите. И в моите очи поне натурализмът, натурализмът на един Зола или Мопасан, не е нищо друго освен най-дълбокият декаданс на литературата. Зола казва, че изкуството е „la réalité, vue à travers un tempérament“, т.е.: отражение на действителността чрез душата на художника. Е добре; в такъв случай — според Емил Фазе — Мопасан е най-натуралният натуралист на 19 век; защото той не измисля нищо, защото неговият темперамент е едно гладко и безцветно стъкло, през което действителността минава във всичката си делнична безцветност. Авторът не прибавя нито един отънък, нито една чертица от себе си. *Самата* природа се слага върху книгата. Онова, което четем — то е действителността, *самата* действителност, а не описание на действителността. Но защо ни е тогава този посредник между нас и действителността, когато всеки, който има очи, може да я вижда и вижда всеки ден по улиците, и няма защо да си хаби времето да чете романите на Мопасана? Та това изкуство ли е? — Без съмнение — не: то не е изкуство. Това няма да откажат дори и онези естети, които неволно са станали

инициатори и идеолози на натурализма: Тен напр. унищожително отрича като изкуство едно подобно творчество: то е фотография, но не изкуство (Philosophie de l'art, p. 22). — Същата стока е и изкуството на *Емил Зола* с неговия „експериментален роман“. Този пък приятел не пише с перо, а с ножици: той изрязва просто журналните антрефилета от отгела „произшествия“, лепи ги едно о друго — и създава романи. — В кн. 5 на „Листопад“ е преведен от Тодор Христов (предполагам: само за любопитство) един разказ на Шарл Луи Филип „Четири тлаостини“. Прочетете го и се попитайте дали е изкуство и дали адржеба писателят е имал някаква идея в главата си, когато е писал този разказ? Някой си (да речем: Драган) срещнал на улицата една гладующа служиня; нахранил я в една проста гостилница, завел я в своята мръсна стаичка, притиснал се до гърдите ѝ и после — изпратил я в болницата с насърчения, успехи и „своя беден сифилис“. Боже мой! И това изкуство ли е? Та него могат да разберат и най-глупавите перачки, и най-простите файтонджии... Съвсем не се касае за някакво литературно приличие и неприличие; че както се знае, изкуството стои много по-високо от догмите и нормите на етиката: това са доказали вече поети като Пушкина, Бодлера, Свинбърна, Демеля и много други. Въпросът е просто за *опрофяване на изкуството*. Защото — ще повтора пак — натурализмът е най-големият *декаданс*, най-голямата *корупция* на литературата и *литературните вкусове* в наше време — или малко преди нас. — И другояче не биха се обяснили ония опулени очи, с които се посрещат и до днес дори поезиите на модерните поети, тъй наречените символисти — като че ли то са поети, дошли хе, от планетата Нептун чак! Да, образи, символи, музика, тропи, фигури: какво чудно? Ами че поетите от памтивека са говорили все в тропи и фигури. Работата е

толкова проста. Но за това аз ще говоря по-подробно в една особена студия върху „основите на модерната поезия“. Само когато на натурализма се погледне като на най-низката корупция на художествения вкус — само тогава ще може да се разбере и обясни оная непримирима вражда на модерните поети към всичките ония натуралистични пишешци *ташини*, от каквато и фирма да са те: Зола & С-ие или Мопасан & Прево: то е враждата на художниците към жонгльорите, които забавляват тълпата на булевардните файтонджии и перачки:

Бурже, Мопасан и Лоти
по всички намират се гари;
с кебана купуваш ги ти:
Бурже, Мопасан и Лоти —
джобовите с тия софти
напълвай ти, както с цигари;
Бурже, Мопасан и Лоти
по всички намират се гари!

(Dom Junipérien)

* * *

Аз се впуснах тъй надалеч към френския натурализъм, за да покажа колко пари струваха и каква фалшива стока бяха дървените крака, които си бяха купили немските „натуралисти“. Пък защо ли им бяха и тези дървени крака? Те всички бяха здрави, пъргави момчета, с два здрави и яки крака: то било „модно“. И вървяха с тях до крива пътя, додето Хауптман се спъна един ден в заспалия сред една нива Пан, та щеше да си счупи и здравите крака заради дървените; гудмата ми е за „Флориан Тайер“. Тогава старият Пан му залепи един плесник, задето го разбуди и го прати да търси „потъналата камбана“ в гората на самовилата Раутенделейна. Но види се, че тя беше твърде

тежка за Хауптмана и по навик от натуралистично време той започна пак да куца — сега с един само дървен крак, додето най-сетне захвърли и него.

Искам да подчертая с това кривия път, по който щеше да се изхаби (и се изхаби немалка част) от бликналата сред 70-те години енергия, енергията, която създаде новейшото немско възраждане. Защото — както го казах толкова пъти вече — то беше свежа, жизнена енергия, предназначена да създаде не развлечително четиво à la Мопасан или Прево, а да създаде здрава и ценна художествена култура; и тя се създаде. Немалко художници и поети доказаха, че човек може да бъде великолепен модерен художник, без да навлича „онзи исторически халат на поетите от „едно време“, в чиито джобове се въдеха мишки“, и при това, без да отива до изродените крайности на натурализма. Останалото беше блуждение: свидетелство са натуралистичните скитания на Одисей Хауптманов.

Впрочем Хауптман не е бил никога цял натуралист. Току отначало още неговите натуралистични ужаси започват да се размесват с блянове и вълшебства („Ханеле“), с индивидуалистични и благородни герои. Макар на пръв поглед писателското дело на Хауптмана да е едно почти без вътрешна връзка размесване на натуралистични пиеси (Тъкчите, Хеншел, Михаел Крамер, Роза Бернд и пр.) с легендарно приказнични феерии („Потъналата камбана“, „Елга“, „Пипа“ и пр.) — все пак литературният път на Хауптмана от „Самотни хора“ насам е едно постепенно изтръгване из натуралистичната пепел и приближаване към здравия художествен реализъм, в който чрез идеите се създават характерите. При тази работа главната роля са изиграли Ибсен и Хайнрих фон Клайст, чиито пиеси неотдавна се поставяха под Хауптманово режисьорство на берлинската сцена. Все пак Хауптман имаше доста много собствена сила, за да не остане

там, дето останаха натуралистите от типа на Конрада; той можа да премине до Итака, като постепенно смесваше купения натурализъм с все повече и повече собствено изкуство, додето най-сетне от натурализма не остана нищо. Не безидейно отражаване на живота през гладкия, безпристрастния художествен темперамент на един Мопасан, а отражение на реалността през художествената идея. „Лъкът на Одисей“ (*Der Bogen des Odysseus*), който ни пренася далече от натурализма на улиците, не е вече натурализъм и Конрад не би казал повече, че Хауптман „е наш“. Впрочем — ще повторя — той не е бил никога цял натуралист — золаист като Конрада.

Gohlis, 28 февр. 1914

VI. РИХАРД ДЕМЕЛ

Първа степен от най-новата немска поезия е не Детлеф фон Лиуенкрон, а Рихард Демел. Впрочем това самият Лиуенкрон не отрича — твърди го дори „с каменна твърдост“: че Демел е, а не той. Демел е сам за себе си Демел, майстор, който не върти край себе си чираци — както що е обикновено навик у големите майстори на изкуството. Той може да бъде само сам и един; той трябва да бъде сам и един; защото е един, или — както казва Щирнер — единственият.

Демел не говори с безпомощната обикновена човешка реч, а навързва понякога гумите тъй, че те казват много повече от това, което могат да кажат, много повече, отколкото ако бяха в ръката на някой груг поет. Това говори за майстора; него не отрича и Пенчо Славейков, като казва, че Демел е почти непреводим, „защото в превод — не само на български — всичко това се губи“. Но това е външното в изкуството.

Вътрешното в изкуството е онова, което е вътре в самия Демел: неговата душа: една птица — светла, звучаща птица между сумрака на тленните досегашни вери и светлината на бъдещето. Като у най-големите модерни поети Демеловата душа е зачната още при сътворение мира, роден е сред средните векове, ония векове, които продължават и до днес, и ще живее във вековете, които идат, до скончание века. Като всеки голям поет, като всеки пратеник божий, но пратеник божий, какъвто може да се роди само в нашето гранично време — Демел е граница. Като бога Янус той има две лица: едното — обърнато към нощта на миналото, нощ, която мята сянка дори и върху настоящето, гругото — обърнато към

слънцето на бъдещето, онова бъдеще, към което е мост Заратустра.

Демел е един поет мъдрец; но мъдрец, чиито мисли се раждат не в мозъка, а в дълбините на душата — а пращинки от тази душа образуват крилата, с които възлитват тези мисли.

Демел не е поет *като всеки поет*; той не е поет, който плете вълшебни песни из чувствата на преживелиците на *своето* собствено сърце; той не е Орфей, който смирява с чаровния си глас и дивите зверове; той не е поет, той не е писател: той е пророк. — Той самият е песен; песен, която не заглъхва; песен, която звучи и блуждае непрестанно през вековете и просто-ра; песен, чута случайно и веднъж само на земята.

Душата на Демеля — това са хиляди струни, изпнати между света и безкрайността. Демел е една арфа, издигната сред вселената. Арфа: и неизброимите екове, които блуждаят през вечността, душите, които са умрели, и душите, които ще се родят, душите, които никога простосмъртнишката суета не е подозирала — те се удрят в тези жици, те ги докосват — и из тях прозвняват пророчески звуци, слова на откровение.

Ако е право да се смята поетът за човек от друг свят, нещо като полубог, човек, неподобен на другите човеци — то може да бъде право само за един поет като Демеля. Една Касандра, изправена пред звездите и заслушана в онова, за което другите нямат слух, слуша и го предава на света: защото Демел обича света и само от любов към света стои усамотен пред звездите. Не „свръхчовек“, а „съчовек“ (Mitmensch) е словото, което символизира Демеловите сношения и отношения към света: тази душа, разпната сред вселената, за да бъде ехо на ехото на вечността.

Но за да може да се издигне този велик поет до такава висина, трябвало е да легнат върху челото му бръчките, които свидетелстват за борбата на мъдреца.

— Sursum corda!

Защото малцина от гениалните поети, живели досега на земята, са успявали да прострат себе си до една такава обширна вселенност, както Демел; даже малцина и от модерните поети, които чрез *душата* са можали да изтръгнат поезията из оградите на обикновеността и суетата. Пред Демеля изчезват всякакви расови, всякакви земни граници, за да остане само Човекът и заедно с него Съчовекът: двама човеци: „Zwei Menschen“ — така е озаглавено Демеловото може би най-дълбоко произведение, един тайнствен „роман в романци“. И онова, което прави Човека може Съчовек, онова, което свързва „двамата човеци“ — то е любовта: всевечната любов: Eros. Чрез любовта изчезват двамата човеци, за да се слоят в едно:

Мила сутринна звезда,
мила вечерна звезда: —
едно да бъдем в ден през ден,
годе съедини ни сетняа нощ. —

за да се слоят в едно: Вселена. — „Ний Свет!“ — тъй започва оня вълшебен „роман в романци“: Zwei Menschen.

* * *

На пръв поглед Демел като че ли представя твърде много сходности с нашия *Яворов*, най-великата рожа на меланхолната — бих казал — отчаяната Тракия, поета, чрез когото може би най-много е говорил, най-много се е откроявал нашият народ: поета, в чиито песни ридат страданието и болката на петстотин поколения: последния от тези 500 поколения. Общото у Демеля и Яворов не е само във външното художество, в образите и пр., дето биха се изброили твърде много удивителни еднаквости, не само в дълбочината на поетично-философския поглед, но и: онази единосъщност, с ко-

ято се отразява вселената в техния поетски поглед. Но — докато у Яворова вселената се отразява като всевечно страдание и отчаяние, нещо повече дори — като всевечна смърт — „може би“ край на безкрайността:

Пустиня без ехо и зима всевечна,
и нощ без начало — и нощ безконечна —

у Демеля, напротив — вселената се отразява през неговия художнически темперамент като всевечен живот, ген безконечен.

* * *

Демел е — ако не най-големият, то поне — един от най-големите модерни поети. У нас, разбира се, той е непознат. От Западна Европа достига у нас (и добива дори престъпна популярност) само онова, което ни препоръча руската естетика. А тази естетика е понякога — и твърде често — твърде глупава: за нея имат цена само „по-крупните“ литературни дела — напр. романи, драми, — а лириката въобще „не стоиш нищо“; какво е то — стихотворение?... Руската глупава читателска естетика не обръща внимание дори и на своите собствени лирици; тя ще предпочете и предпочита Максим Горки и Куприн, а може би и Арцибашев и много други белетристи и романисти пред поети като Балмонт, Брюсов или Сологуб и др. От западните модерни поети — поетите на душата — у нас са познати само онези, които се славят в Русия: Пушкински и Метерлинк — или само Метерлинк, като по-чистокръвен модернист. Нито един обаче от възхитителните и гениални дори лирици, като Демеля или Хофмансталя, като белгиеца Верхарн или французите Мореас, Джемс, Анри де Ренйе и пр. Наистина и оня фламандец — Метерлинк — има немалко мъдрост в душата си; той знае да ви затвори чрез възшебство очите, да ви възкачи по ста-

рите мраморни стълби на своя замък, в който не живеят вече никакви възшебни принцеси, а широките зали са пълни с мълчание и спомен за миналото; той ще преведе душата ви през мълчанието на стария романтичен замък и ще я остави най-сетне самотна сред това мълчание — le trésor des humbles. Но ако си гадате ръката Демелю: той ще ви накара преди всичко да си съблечете душата и ще ви възведе тогава по стъпалата на своя стъклен дворец, ще ви поведе през блестящите зали, в които звучи непрестанно една тъй нежна и възшебна музика от цигулка, каквато виш не сте чували почти никогa; душата ви ще стъпва по душа и поетът ще ви доведе най-сетне пред един широк прозорец: той ще замахне с ръка, и прозорецът ще се отвори — и пред вас ще се открие един недвижжан досега простор от полета, ниви, планини, небеса... Поетът ще замахне с ръка, и пред вас ще се открие нова картина; пак — и втора — и трета — и четвърта... Това са пейзажи на душата, казва ви той. И пак ще замахне поетът с ръка: и ще се яви Олимп със своите богове; ето пристъпва тогава Исус с кръста, а след него Мария и другата Мария; боговете изтръпват; Зевс отпуща глава и издъхва;

потъва слънцето в морето и
мълчат боговете —

мълчат уплашени и само Психея се пуца радостна в презръдките на Спасителя... — И пак ще замахне поетът: и ще видите Ева пред смъртта; и ще видите една голяма тъмна порта и пред нея седем мъже в черно... И пак ще замахне поетът: и ще видите слънцето на Гения... И пак ще замахне — и пак — и пак... и душата ви ще заспи под крилото на възшебни блянове. — И чак когато зазори зора, той ще разбуди душата, която сънува, ще я изведе назад през залите, в които свирят непрестанно възшебни невидими цигу-

ки, и ще ви каже: Вървете и любете живота! И ако не разберете съвета му — не сте разбрали Демеля.

* * *

Онзи, който като мене би искал да ви прати из океана на Демеловата поезия — трябва да ви даде само един компас: *Sursum corda!* Издигнете сърцата — защото Демел не е забавление за фойтонджии и перачки; той не отразява „живота“ тъй, както проповядва натуралистичната доктрина; той отразява всевечния живот тъй, както само той знае да го отрази... — Когато човек съпостави всичките натуралисти заедно, всички, които „рисуват живота“, с един художник като Демеля — само тогава разбира, най-добре разбира — каква пепелна суета е писането и четенето на романи и новели като „Мон ами Жорж“ или „Четири милостини“, или „Женски писма“ и пр., и пр. ...

Но не си мислете, че Демел е човек, паднал от небето, и че му липсват два крака, с които да стъпва на земята. Не; този гениален поет е може доктор на финансите и специалист по осигурителното дело. И той е роден из пръстта на немската земя: но и това тъй-мо е удивителното... Поетът и мъдрецът Демел извира из същия оня извор, из който са бликали всичките други нови поети в Немско — може Шлоф, Конрад, Бенцман и пр.: политико-икономичният подем на Германия от 70-те години е този извор. И удивително е наистина как грубата сила, суровата енергия, се преобразява във вечност; как тесният патриотичен екстаз се преобръща на вселена; как из обикновеност израстват хора, които създават необикновени идеи: в туй отношение новото немско възраждане открива широко поле за работа на оня психолог, който има да изследва връзките между гениалния индивид и обществото.

Демел — Ницше — Хофманстал: единът германец, другият славянин, третият романец; аз ще сложа пак

тези три имена едно до друго като последния, най-великия резултат на новейшото немско възраждане от края на миналия век. И от тях тримата — Демел и Ницше преди всичко; в тях е отразен смисълът, най-дълбокият смисъл на това възраждане на живота чрез волята за живот. Само те са съумели да превърнат себе си във вечност, само те са могли да приведат погледите на земята отвъд земята, „зад доброто и злото“. Всичко друго в новата немска поезия, колкото велико и гениално да бъде то — е поезия земна, тленна и невечна. Това е онова, което поставя Рихард Демеля пред Лилиенкрона.

В своята тъй наречена „автобиографична скица“ (преведена на български, струва ми се, от П. Славейков в „Мисъл“, XIV или XV год.) Лилиенкрон казва: „От нас живите, познатите и признатите поети ще остане да живее само един: Рихард Демел. А славата на всички нас останалите не ще продължи повече от 40—50, да кажем 60 — най-много 70 години: един само ще остане и в бъдещето: Рихард Демел, поетът, който единствен е схванал трепетите на душата на времето ни...“ — Не-що повече дори: на времената; аз нямам възможност да се впускам в широко изследване на Демеловата мисъл и поезия и затова само загатнах на няколко места по-горе за всеобемността на Демеля. Би ме забело много далеч, ако сегна да обяснявам как Демел слива в една плът и кръв здравия дух на античността и чувствителната християнска душа; аз само загатнах за това на две-три места по-горе и загатвам още веднъж.

Аз няма да се простирам и върху удивителната, могъщата художествена техника на Демеля; нека приведените по-горе стихотворения продължат за това: вярвам, все ще може да се схване от тях напрегнатият лиричен драматизъм, стегнатостта на мисълта и силата на разума, където Демел няма равен на себе си почти в цялата немска поезия.

* * *

Доскоро аз бях наклонен да мисля, че Демел почти е казал всичко вече, каквото е имал да каже; тъй като последната му сбирка, „Дивен гив свят“ (Schöne wilde Welt. 1913), не представяше нещо по-твърде ново: защото поети като Демеля се раждат обикновено, за да кажат нещо, и свършват. Но недавно напечатаната в „Neue Rundschau“ ода: „Домът на поета“, ме убеди в тъкмо обратното: че Демел има още много да казва; може би той е сега на само половин пътя. Сега той е 50-годишен. В „Домът на поета“ — поетът се обръща към Феникса:

Феникс

.....
О само роден към, семен роден към —
тогаз прозвъннаха звездите горе.
Да, целий свят преброждаш ти,
насам-натам, където щеш,
в безумно-волний си летеж,
летиш с кометите в предвечните простори,
гръм, бури, облаци — играчка са за тебе —
но, ах, ти нямаш толкоз сила
върху твърдата земя дом да сградиш,
за тебе и за твоите верен подслон,
едно легло,
една греда не знаеш да издялаш,
ни маса, ни гъска,
стоиш като безпомощно животното
под чуждите борика тук —
тъй звъннаха звездите — и проклех те.
Доде зора зори, доде дойдоха хора,
един след други на помощ нагойдоха
и нежно ме хванаха за ръце,
и мили се усмихнаха жени:
виж, нà: там домът е изкаран вече...

Leipzig, 1 март 1914

VII. ФРАНЦ ФОН ШУК

Като казвам Франц Шук, аз не мога да не спомена пак и името на Рихард Демеля: Франц Шук е Демелят на немската живопис. Поетът Шук и художникът Демел: не току-тъй само вътрешните очи на тези двама съзерцатели на вечността ги правят подобни един на друг; но може и нещо по-важно, нещо, което лежи в основите. Пък може би тъкмо самите им разтворени и вътрешени очи да ги правят съзерцатели на вечността; или пък — обратно... Но във всеки случай: съзерцатели на вечността — Вечността, която събира в себе си вечно гъмжащия живот и вечно глухата смърт.

„Пейте ми виш песента за живота и смъртта!“ — казва Демел; и една песен, една симфония на живота и смъртта е цялото художническо дело на Франц Шука. Защото не по-малко от Рихард Демеля е съзерцател на вечността и живописецът Шук, великият майстор — не на четката, а на онова, което оживява и живее в четката. Онова, което музикантът лирик Демел слага в образи, художникът Шук го слага в звуци; не прости мелодии обаче, а една могъществена бетховеновска хармония. То не е празен парадокс това, което казвам: защото онзи, който знае да съзерцава Шуковите картини тъй, както художникът е съзерцавал вечността — за него те ще бъдат не пластика, а — музика. И това именно прави художника един всецяло модерен художник... Модерен художник, т.е. творец-създател, а не рисуващ.

Днес ний стоим пред слънцето на една нова естетика. Нова естетика — като следствие на художествена революция от края на миналия век; революция

обаче, преживяна почти изключително от поезията, която се издигна в образа на символизъм или *модерна поезия* до висшата висота на едно *ново изкуство*: изкуство на душата, т.е. на всичко онова, което не се пише, не се чува, не се вижда — всичко въобще, което стои вън от бедните пет човешки чувства. Това „всичко“ е светът на модерния художник; изключително на модерния художник, защото „старите“ нито са подозирали дори, че някога ще се роди изкуство, което ще твори не из действителността на нашите пет чувства, а из една *друга* действителност — действителността на блянове и видения, съзерцания и откровения, — действителността на *модерната душа*.

Тази революция в изкуството обхвана и преобрази — както казах — само поезията. Пластичните изкуства — живопис и скулптура — най-консервативните от всички стари изкуства — останаха незасегнати; останаха пак на стария утъпкан път. — Само няколко художници (воглаве — Йожен Карьер, Роген, Сегантини, Щук и — *teilweise* — испанецът Игнацио Зюлоага) са съумели да издигнат и живописата до висотата на едно *ново изкуство* — или поне да разбият път за новата естетика.

Между тях Франц фон Щук гържи първенство; защото той е всецяло модерен — не само във външната техника, но и в съдържанието. Докато Игнацио Зюлоага е модерен художник, тъй да се каже, само с „втория план“ на своите картини — онези тайнствени кули, градища, крепости и облаци, — а на първия план той си остава реалист, т.е. право по пътя на старото изкуство; додето Джуовани Сегантини е човек на новото изкуство само с няколко картини: Ave Maria, Ангелът на живота, Изворът на злото, Любов, При извора на Живота и други някои, а всичките останали, алпийски пейзажи, стада, кошари, вечери и т.н., са старо изкуство, т.е. копиране на действител-

ността, на природата и пр. — у Франц Щук няма — почти няма изключения — с изключение на няколко портрета, колкото и изящни да са в техниката си. У него прочее цялото творчество е *ново изкуство*, модерно изкуство. А и самите идеи и настроения в неговите картини са много по-дълбоки, много по-вселени от идеите и настроенията у Сегантини напр. или дори у Рогена.

Тук ми липсва време и възможност за един погребен синтез на идеите и настроенията в Щуковото изкуство. Но тези идеи и настроения (според терминологията на старата естетика: „мисли“ и „чувства“) ни показват, че и Щук е преживял същата онази вътрешна борба, която и Демел, борбата, из която са излезли демоничните призраци, слънца, звезди и непонятни аромати, които пълнят делата на тия двама великани на днешното време. Важно е да се разбере обаче, че сатирите, кентаврите, вакханките, адамовците и евите¹, които пълнят платната на Щука, не са просто рисуване на голи тела, както — ако не ме лъже паметта — искаше да каже преди години един от талантиливите наши художници — но: — образи и души от един друг свят, плод на едно сублимно съзерцание, до каквото може да се издигне — както казах — *само* един модерен художник. Това са образи, които носят огромните идеи на своя творец. Това е светът на една велика и избрана душа, разпъната между две безкрайности, за да слуша тяхната тайнствена мъгла и техните откровения.

Франц фон Щук е Демелят на немската живопис. И като Демеля той е „единствен“. Единственият от безбройните — талантиливи и гениални — художници на днешна Германия, ония, които дават на днешната немска култура един предимно пластичен характер —

¹ Вж. репродукции от Щука в сп. „Художник“, год. I (1905-1906).

единственият от тях, който ще премине от днес във вечността.

Защото той единствен е дал на днес „идеята на Вечността“.

Единствен Шук от художниците, единствен Демел от поетите: бъдещето ще свърже в едно тези двама творци на нашето време, макар че днес те творят отделно един от друг, единият в единия, другият в другия край на Германия — Мюнхен и Хамбург.

Липиска, април 1914

VIII. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Всяко изкуство, което не стане народно изкуство, е неизкуство, прах и плява по вятъра.

Изкуството върви по своя собствен път, блазе му, ако народът може да го последва.

Рих. Демел

Аз завършвам вече своите писма върху литературно-художествената култура на нова Германия или както казват немците, die Moderne. Аз говорих наистина за много и разнообразни работи и все пак още много работи остават — най-вече по временни причини — недоречени и само загатнати с общи думи в досегашните разправи — първо, върху новата немска музика, второ, върху немския натурализъм, трето, поезията на новите немски поетски и пр.

При това трябва да забележа, че всичко в тези писма — с изключение на последните две — върху Демеля и Франц Шука — е анонимно — не от мое име; т.е. всички мисли и мнения — тъй субективни наглед — разпръснати и изказани в тези писма — с изключение на онези, които изключих по-горе — са не мои собствени, а въобще редовни общоприети мисли и мнения, освободени от екзалтацията на собствения мой бяс — както би казал Емил Верхарн. Искам да кажа, че всички укори и похвали — и особено похвали — в тези писма имат не абсолютна, а релативна — тясно релативна цена.

Целта на моите писма е една пропаганда сред нашия читателски свят в полза на новата немска литературно-художествена култура. Защото изкуството има нужда от народ; без народа всяко изкуство е неизкуство (Unkunst). Ръководен от тази мисъл, аз предпоставих пред литературно-художествените писма две нелитературно-художествени, и то: като предпазване от зараза.

Но и второ едно обстоятелство — много по-силно — ми налагаше едно такова чудовищно свързване на литература и нелитература под общото име — литературно-художествени писма. Именно: че и културата, и некултурата, т.е. Германия отсам и Германия отвъд, извират все из един и същ извор — 70-те години, обединението и превъзможването на Германия.

Политико-икономическото възраждане на Германия имаше като психоисторична последица и едно грубо културно възраждане — с пълно право: едно новейшо литературно-художествено възраждане, както казах и по-рано. Не изключително под влажната и благодатна сянка на Гьоте е достигнала разцвет новата немска поезия, а „изключително“ под сянката на дяда Бисмарк. Лилиенкрон и Ницше са неговите най-преки преображения; а може и Демел дори бил негов роднина, макар че твърде далечен роднина — може би десето коляно.

Но ето същият този подем на 70-те години се ражда и в „отвъдната Германия“. И тя е жизнерадостна; само че, струва ми се, такава жизнерадост се нарича на прав човешки език „веселие“ или же — кеф и рахатлък. Коренът на този кеф и рахатлък е в политико-икономическото преуспяване на Германия. Днес немецът владее, богатее, господарува — изобищо рахатува и няма какво друго да прави, освен да си гури кефа — и го намира в Spass'a и Fergnügen'a¹. И той — немецът — яде, пие, спи и се забавлява чрез смеха, който му доставят оперетките и фарсовете. Бих казал по подражание на Виктор Юго, че това е l'homme qui rit, l'homme qui s'amuse и бих добавил l'homme qui mange: народът, който се смее, който се забавлява и — яде. Вие ще се излъжете, ако помислите, че аз нарочно и злоумишлено се старая да дам един по-груз

¹ Бел. авт. — майтан и кеф.

смисъл на едно обикновено явление от живота на тълпата, едно „зло“, което е съществувало винаги и навсякъде. Но забележете, че аз не говоря за тълпа, а за народ. И забележете при това, че този народ, със своето гастронормство и безгрижие, се явява на света за пръв път в 80-те години заедно с поезията на Лилиенкрон и пр. Това е факт, съвсем не случаен, факт, който иска своето обяснение. За мене той е една нередовната аномалия. И това е причината за тъй бързото прецъфтяване на буйно цъфналата новонемска култура.

И като заключение из могъщия подем на 70-те години изникнаха две Германи — Германия на културата и Германия на краха. Апостол Павел казва: всичко изпитвайте и само доброто възприемайте. И то е един не твърде лош морал.

Това е моята проповед пред българския читател в полза на новейшата немска литературно-художествена култура. А на онези любезни приятели у нас, които милеят за едно истинско изкуство, ще пошуш на един добър съвет: приятели, не оставяйте този девствен читател да се опорочи сред корумпираните вкусове на оперетките и комичните фарсове от калъпа на „Мъжемразката“.

Leipzig, май 1914



ИВАН ФРАНКО (1856)

(По случай 40-годишния му писателски юбилей)

„Какой светлый, какой хороший день в Малорусии!“ — Тъй започва Гогол своите дивни картини из малорусийския живот и малорусийската земя: широките ония приморски степи, като морето безбрежни, като морето шумящи, прострени от край до край между Волга и Карпатите; това е меланхолната и поетичната, пълна с легенди и песни земя на кобзарите; това е земята на волните „донски казаки“, потомци на някогашните независими украински хетмани, последният от които се зовеше Мазепа; това е царството на идиличните Репиновци запорожци; това е най-сетне родината на двамата прославени Тарасовци: Тарас Булба и Тарас Шевченко. Украйна се зове тази земя, тъй я зове и народът, който я населява: и кой знае защо, у нас и по други земи ѝ казват „Малка Русия“. Като малоруски поет се слави и самият Шевченко, макар че сам той никога не се е чувствал, нито се е звал някакъв си руснак, както не са били руснаци и ония, на които е той пъл. Нещо повече: Шевченко е първият будител на украинско съзнание у украинците — дело, което след него са подели ред смели мъже, между които се издига и будният образ на Иван Франко. Днес Франко е един от вождите на украинския народ — свободен и независим някога, искащ своите права и автономност днес, нещо, което се смята в Русия — с изключение на редки мъже като Милюкова, епископ Никон и др. — като бунтовничество и „мазепинство“. Именно като будител на украинската земя и като херолд на нейното възраждане се слави най-вече Франко в своята родина.

Но Франко не е само будител на народно съзна-

ние: той е будител може и преди всичко на културно съзнание: и като такъв той още не е добил признание и заслужена почит в своята родина. И сега дори, когато той празнува 40-годишнината на писателската си дейност — не цяла Украйна я празнува с възторга, с който празнува юбилея на Шевченко например. Съвсем самотно изправен стои преди 20–30 години Франко пред народа си със своите смели, радикални идеи — млатът в ръката на каменолома — разбиващ камъка на консервативната традиция, проломяващ нови, културни пътища за украинския живот.

Голямо е името на Иван Франко, голямо е и делото му, което се шири от най-интимната лирика до най-разпазената полемична публицистика. Но винаги Франко си е оставал Франко: в своите журнални и критични статии, както и в научните си съчинения (за апокрифите и пр.), тъй бележити в славянската наука* в своята натуралистична новелистика („Захар Паркуни“, „Перекресний стежки“, „Великий шум“, „Бориславский повидания“ и др.) или в своята борческа, смела епика („Мойсей“ и пр.); в своите драми („Украдене щасте“, „Сон Князя Светослава“, „Камяна душа“, „Майстер Чирняк“ и др.) или в своята лирика, повече социална и борческа, пропита с една бляскава рефлексивност („Звершин и низин“, „Semper tiro“, „Давне й нове“, „Мий измарагд“, „Тюремни сонети“ и пр.), а често и твърде задушевна и интимна („Зивяле листе“ — лирична драма) — навсякъде.

* Една пространна студия върху старобългарската богомилска по-вест за Варлаама и Йосафа е печатана преди 10–15 години в нашия мистически сборник.

МОДЕРНАТА ПОЕЗИЯ (Бележки и идеи)

76

Гео Мисев. Том II

Когато в 1857 година се появили на свят Бодлеровите „Цветя на Злото“ — старият Виктор Юго не можал да се въздържа да не каже: „Тези поеми внасят един „нов трепет“ (un frisson nouveau) във френската поезия“ — „Цветята на Злото“ наистина вливаха в поезията (не само във френската) един трепет, много по-мошен и много по-пространен от „трепета на демоничната фантазия“, както беше се изразил един български критик: „новият трепет“ на една нова гуша — „модерната гуша“; — оная гуша, която щеше да създаде по-късно цялата нова, съвременната наша поезия; — оная поезия, която и до днес — по навик от натуралистично време — наричат ту „символизъм“, ту „модернизъм“, ту пък дори „декадентство“. — Този „нов трепет“, трепетът на модерната гуша, се обърна скоро в изтръпване, треска и вулканически трус, който изкърти най-сетне поезията из каменния зандан, в който я бяха въградили класичните традиции, завещани още от времето на Омира и Аристотеля. То са същите ония традиции, против които се обяви открай време разпаденият романтизъм на Виктор Юго, но едва ли можа да ги победи; а още по-малко стори това — пък трябва ли и да се казва? — реализмът на Флобера и натурализмът на Зола. Аз казвам Омир и Аристотел и нямам пред очи само псевдокласичните традиции на XVIII в., въплътени в поезията на един Жан Батист Русо, един Волтер, един Парни — учителя на Пушкина, и пр.: — модерната поезия, новата поезия, новото изкуство трябваше да се еманципира всецяло от вековните традиции на старото изкуство, ако искаше да бъде ново изкуство. И то стори това, като взе за

негова основа не вече старата природа, не вече реалния свят, а един нов иреален свят — света на душата, — почувстван пръв път в изкуството чрез Шарл Бодлера. Или по-право речено: почувстван пръв път с нужната мяра и повелителност. Защото Бодлер не е първият, а само — последният от първите. Има и други, които го предшестват: Едгар По — неговият учител и вдъхновител — и Жерар де Нервал — предтечата на Верленовия символизъм. Нещо повече: модерната гуша се е манифестирала още пет века по-рано чрез поезията на гениалния нехранимайко François Villon. Неговата поезия обаче е останала просто задушена между голямото гъмжило ренесансови песнопения и класицизми à la Хораций.

* * *

Душата изобщо е наистина едно метафизично понятие, без което обаче не е възможно никакво разглеждане и разбиране на модерната поезия. То е душата на нашата епоха — затворена в своя пространен мир и унесена по неземни блянове и преди всичко нервна и чувствителна като мимоза, каквато са я създали цели двайсет века. То е душата, която е съдържала винаги нещо „патологично“ у себе си, според Ламбродо и Нордау. Тя е частицата, която живее в гърдите на всеки един от нас — като завещание и наследство от прадедите ни. Това е изворът, из който извира нашата нова поезия и цялото изкуство изобщо.

То е наистина едно „метафизично“ понятие, несъществуващо в днешната рационално-биологична философия, без което обаче модерната поезия е положително немислима и необяснима. Защото — както казах — тази метафизична гуша е извор на една нова творческа сила в изкуството, нова творческа сила, която го поставя под законите на една всецяло нова естетика, с нейните нови метафизични елементи и

77

Ранни статии

понятия, и тъкмо затова — всецяло различни и противоположни на тези в старата естетика. Новата естетика — такава, каквато я създава новото изкуство — не е повече логика и познание, а: — макар че звучи доста парадоксално — *интуиция*. Естетиката на модерното изкуство е — както и самото изкуство — метафизика. Без съмнение това са пространни въпроси из областта на новата естетика, които ни интересуват тук дотолкова само, доколкото имат свързка с въпроса за методите при разглеждането на модерната поезия. — А приложени към новата поезия, старите естетични или литературни методи водят към абсурд и едностранчивост. Една едностранчивост спрямо модерната поезия е разглеждането, което правят някои от старите филолози, като не намират нищо по-важно и по-интересно в новата поезия от метриката и ритъма. Друга едностранчивост е критиката на естетични критици, като Емил Фаге напр., които разпалено ни обясняват какво било символизъм; — а то било: „алегория“ (*une allegorie qui est bonne*). А трета — може би още по-несъстоятелна — едностранчивост е разглеждането на „модерната поезия“ като следствие на някаква си „агония на буржоазния свят“.

Но тук аз чувствам, че трябва да поясня малко по-добре заглавието на тази бележка. Именно: гумата ми е за „модерната“, а не изобщо за съвременната наша поезия, цялата поезия на нашето време — една тъй безразборна смесица от поезия и натурализъм. „Модерната поезия“ или „нова поезия“ — това е литературен термин, който си има едно собствено монополизирано значение и не може да се лепи току-така, където дойде на ръка. То ще каже, че „модерната поезия“ е *само една особена част* от съвременната литература и не трябва да се вмести в нея напр. Мирбо, Шницлер, Хауптман и др. Модерната поезия, за която го-

воря аз, поезията на модерната гуша, се корени много по-дълбоко от „агонията на буржоазния свят“ и анализът на една социологична критика е безполезен в дадения случай. Защото модерната поезия *не е рожба на една* тясна съвременност, а рожба на една пространна исторична универсалност, която изисква своя психоисторичен, а не социоложки анализ. Този именно анализ ще ни открие като първа и съществена основа на модерната поезия (не литература!) — гушата; неговата работа е да проследи раждането и израстването на тази гуша — модерната гуша. Разбира се, този психоисторичен анализ — анализ на културната история от двайсетина столетия насам — съставя от своя страна едно обширно научно изследване, което може да се яви на това място само в своя схематичен образ — като едно уяснение на *основите на модерната поезия*.

* * *

Първата и съществена основа на модерната поезия е гушата, модерната гуша. Разбира се, подобна една мисъл не ни пада пред очи току-така от небето, а е резултат на една обстойна критика на идеите в самата модерна поезия. Пък освен това подбуди и напътствия към нея ни дава и едно странично, но твърде важно обстоятелство. Именно, че *родното място* на модерната поезия е *Фландрия*. Двама от най-големите и най-типични модерни поети са коренни фламандци: Метерлинк и Верхарн.

Твърде често съм имал случай да стоя в съзерцания пред една широка картина на неотдавна починалия берлински художник Скарбина, представляща черква във Фландрия, една стара черква във Фландрия: нощ, широк площад, озарен от тайнствена, здрачно зеленикава месечина и прерязан от широки полунощни сенки. През него прекосва някакъв закъснял момък,

сгушен и с вдигната яка. Отсреща над тъмните остри покриви се издига тайнствената черковна камбанария, подобна на някаква старинна рицарска кула. Нищо друго освен нощ, звезди, месечина и мълчание: Фландрия. Цялата Фландрия! — както казва Верхарн.

Тази тъмна стара черква, тази готическа средновековна черква, тъмна и мълчалива, е наистина един страшен затвор, за който историчната легенда говори много. В него е била затворена някога душата, старата езическа и сурова човешка гуша. Там душата е била разпъната сред една гмеж от сенки и привидения, разпъната между Грях и Блаженство, между Добро и Зло; там, в тази тъмна средновековна черква, тя е била сътрисана от страх и музика. То е студеният и влажен затвор, в който е измръзнала огнената кръв на езическите времена. Там вътре, в тази черква, в манастиря, „dans le cloître“, е създадена нашата модерна гуша, из която изникна модерна символична поезия.

* * *

Едва ли е съществувала някога друга някоя морално-религиозна философия, която да е упражнила толкова голямо влияние върху психичното сложение на света, както християнството на Христос — философията на търпение и смирение, на страх и безволие. Чрез черквата християнството не само е изработило духовния свят на една пространна епоха, но е изработило тоже основите за духовния свят на още един цял низ от следващи епохи, изработило е психологията на тези епохи. Неговото влияние ще се чувства довеки в живота на човешката мисъл. Защото то е изградило един зиг зад нас, който не ще прескочим, за да се върнем назад, при стария свят. Потънал е вече старият свят, и неговите полета, и неговите морета, потънала е безвъзвратно и Атика, и Аркадия с нейните сатири и гриади; и Пан е мъртъв отдавна... Pan is dead.

— Онова, което се е създало, то ще остане; и ако даже се разруши, пак ще останат неговите развалини, ще остане неговата сянка, неговото име поне. А създава се е Психея: родила се е чрез смъртта на Пана. Създава се е модерната гуша чрез едно продължително изтезание на старата езическа гуша, създава се е като хуманизирано преобразуване на тази сурова езическа гуша „L'âme antique, qui était runique et vaine“.

А това е дело и подвиг на средните векове. Едно голямо дело във всеки случай, ако не голям подвиг. При такъв един поглед върху работата на средните векове те се явяват не като „векове на тъмнина, застои и невежество“ — както обикновено се прекоросват в училищата, — а векове с огромно психокултурно значение, векове, в които се е изработила психичната основа — най-малко — на нашата художествена съвременност.

* * *

Когато Бонифаций заби своята секира в корена на гребния свещен езически дъб, той сякаш пресече и живота на езическата гуша. Езическият свят започна да крее и да гине. — Светът трябваше да умре. — И целият вековен подвиг на средновековната черква не е нищо друго освен една непрестанна и упорита борба със света. Да се задуши и убие светът, светът и природата, това е целта на тази борба. — Едно силно оръжие, обещаващо победа, е имала черквата в ръка: моралния, *душевия терор*.

Човекът трябваше да бъде прогонен във от света — нейде из тъмните горски пуциначи или глухи манастири, за да може да се унесе в мисли и блян за небесния свят. А човекът-езичник, който не избягва от света, беше затворен в каменната фламандска черква и там, пред раздирателната картина на разпятието, пред картината на страшния съд и вечната мъ-

ка в пъкъла — но може и под звуците на черковния орган, — се започва пресъздаването на старата гуша, на езичника-човек: от жесток в крохък и милостив, от горд в търпелив и смирен, от собствен в безличен, като му казваха: Дај сърцето си на Исуса, защото слаби са ръцете ти да могат да го задържат! (О, отрова за волята!) А виж, зад тебе е Светът, Плът-та, Злото, Дяволът: той дебне живота ти и те застрашава с вечна погубел... Дај сърцето си на Исуса — пазител на Доброто! — О, това жестоко разпятие между Добро и Зло! И заедно с него възвишените звуци на черковната музика: под тяхната сила, под тяхната тежест се е преродила и преобразила старата гуша.

Но каква мъка е било то за старата езическа гуша, сурова и жестока по рождение, и тъкмо за това тъй чужда на проповедта за смирение, търпение и любов към врага. Онези *en gros* покръствани варвари — били те германци или славяни — са разбирали само ада и неговите мъки и са бивали погълнати от един *страх*, страх на привидения и предчувствия (*Alunigen*), издигвали са своите треперещи ръце, забравяли са грубата си природа и са оставали унесени и погълнати от религиозното съзерцание, което разтваря зениците и обтяга нервите — и захласнати в черковната музика, в която заглъхва жестокият вик за кървави победи. Но Христа тези варвари не са разумели. И искрен е езичникът Балкан, като казва с величайшо неведение:

... някакъв си бог на гърбен кръст разпнат.

Цялата средновековна литература е едно доказателство за това; оная именно литература, която е писана на езици, отдавна вече мъртви, и тъкмо за това тъй многозначителна и интересна за филолозите; но може не по-малко ценен документ и за културисторика. Една бъркотия от езичество и християнски добродетели представлява тази литература и нищо

повече. Немските „*Holjand*“ напр. или „*Отфридовото стихотворно евангелие*“, или безбройните черковни легенди, истории и житиета, и най-вече — нашите старобългарски апокрифи и богомилски сказания — всичко това не е нищо друго освен мъката на езическата гуша да се приспособи и пригоди към философията на християнството.

Това е една от важните черти на модерната гуша; но не най-важната. Тук се корени и основата на първите Метерлинкови грами, а може и неговите „*Serres Chaudes*“, в които се чува риданието на някакви средновековни привидения, а гушата мълчи в един мистичен ужас. Тук е и тайнствената съзерцателност в поезията на *Верхарна* и *Демеля*, глухата меланхолия на *Верлена*, гадаещата нежност на *Маларме*, плахата свенливост на *Сатена* и самотната мечтателност на *Якобсена*, този дивен датчанец, който носи в очите си своята нежна гуша от коприна и въздух...

Такъв е историчният факт: вековете потъват в гушата на племена и народи, потъват в гори, потъват в морета, потъват във въздуха, потъват в пръстта на родната земя, потъват в пръстта на Фландрия — а от тази пръст ще се роди след столетия един *Ausnahmemensch*, който ще ги събере в гушата си. Тъй гласът на някоя средновековна цигулка, която е изплакала някоя вечер „*Ave Maria*“, блуждае след това през хиляди още вечери, за да се чуе наново в някоя божествена песен на Верлена. Това, разбира се, не всички ще разберат. Защото, когато един млад *Метерлинк* напр., несреещнал още никаква беда по жизнения свой път, излиза изведнъж и неочигледено с тайнствени пиеси, като *L'intruse*, *Les Aveugles*, *L'interieur* etc., в които, както казва той — всичко е изпълнено с мълчанието на безкрайността и смъртта; защото, когато един 17-годишен Хофманстал изправя пред вас „*Der Tor und der Tod*“; когато един скромн чинovníк ка-

то Самена прошъхва: „Вечерний Серафим минава край цветята...“; когато един бохема като Жерар де Нервал заплаква: „... Принц аквитански в замък запустял...“ — тогава вий напразно ще се мъчите да намерите място за идеите на тези хора между идеите на съвременността им; не — тяхното място е само сред модерната душа, която не принадлежи тям, а на вековете, вековете, които те са всмукали още с майчиното мляко. Тъй прочие вековете създават ценности, които се слагат неусетно в душите на простосмъртните праотци и прагеди, загубени сред суетата на деня — и се отразяват след столетия в душите и песните на техните стотини потомци. — Защо обаче едва в наши дни — за това ще бъде дума по-после.

* * *

Но това е само сянка от периферията. Визионерството (което гури образи и символи), меланхолията, нежността, чувствителността, загадъчността на модерната душа — според мене — не съставят нейното същество. Дотук впрочем се свършва и работата на християнската *църква*.

Много по-важно и съществено обаче е онова в душата (нека не се забравя, че това е конвенционален термин), което е създала християнската *философия*. Него аз ще назова: *Вечност*. Думата ми е за онзи мъгъществен *блян към Вечност*, който пълни модерната душа, който ѝ дава нейната сила и живот. Или както казва Стриндберг: копнеж към безсмъртие (не към „рай“ обаче!). То е все същото, което Бодлер нарича *Vertige de l'infini*. Него именно аз смятам като най-прякото и най-великото дело на християнството като създател на нова ера: и то е тъкмо онова, което отделя рязко, като ден и нощ, новата душа от душата на езическия свят.

В своята борба с езичесвото християнството

не победи. То само преобрази. Преобрази света, като изтръгна безсмъртната душа из веригите на онова, което мре. Но душата не стана християнска; напротив — тя се доближи до едно, тъй да се рече, християнско езичество: тя не капитулира, нито пък презря своята собствена воля, за да се отдаде безропотно в служене богу: тя не напусна света — въпреки мъченията на черквата и инквизицията, за да се пресели в друг някакъв свят. Напротив — тя остава здраво заловена за родната земя. И все пак, напротив — тя беше откъсната от смъртната земя, за да остане обезсмъртена във вечността. Тъй средновековният дуализъм на добро и зло се трансформира в един философски дуализъм на смъртност и безсмъртие. Един безвъзвратен дуализъм, из който извира мъгъщият *Drang nach Ewigkeit* като живот и смисъл за новата душа.

Блян към вечност. Струва ми се, че в тази тъкмо психейна формула се събра най-същественото на модерната християнска душа, онова, което живее живо в нейната Света светих. Само под проекторната критична светлина на тази формула може да се обеме в един ясен поглед смисълът на Бодлеровата сатанинска страст, фигуралността и сублимният трагизъм на Верхарна и универсалният патос на Рихард Демеля. И не само това, но — този „блян към вечност“ ни открива тоже смисъла и на Верленовия католицизъм, на Метерлинковата мистична философия, на Якобсеновата съзерцателност — и въобще той е жицата, която свързва в едно неразделно всички, впрочем тъй ярко отделни един от друг модерни поети. *Блян и вечност* — това е според мене животът на модерната душа. Това са двете мраморни колони прочее, върху които е изграден палаът на модерната поезия. Сама вечност, рожба на вечността, живееща в блян за вечност — модерната душа — само

тя една — събира в своето Настояще цялото Минало и цялото Бъдеще: Настоящото като символ на Минало и Бъдеще. Или както казва Кан в своята книга „Symbolistes et decadents“ — „Философският синтез в противоположност на старата аналитична лирика на простото чувство — ето какво съставя идейната основа на символичната поезия.“

* * *

Ето как *християнството* с помощта на черквата през средните векове (а може и нейната по-последна *реставрация*) създаде от суровата и празна антична душа една нова душа. Обаче, отделена от света и живота, затворена в тясната готическа черква, езическата душа чувстваше все повече и повече как се задушаваша, задушаваша и бледнее — додето най-сетне, изнемогнала, отпаднала и треперяща, дошла пред синора между живота и смъртта, тя викна: Въздух! — и блъсна тесния шарен прозорец на черквата... Отвън нахлу слънце и въздух, нахлу живот и свежест и тя проби каменния зид на черквата и изскочи навън. Новата душа, която се създаде, трябваше да живее: то е начало то на тъй наречения Ренесанс. Християнството си изпълни ролята, но ревностната негова черква не победи, тя не успя да убие света и човека. Тя само *бетолира* неговата душа, както беше вече гума по-рано.

* * *

Ренесансът — великият оня екстаз и екзалтация от живота — беше колкото раждане, толкова и погребване на новата душа. Защото, както ще видим по-после, скоро ренесансът стана на хуманизъм и псевдокласицизъм, а животът и жизнерадостта — обикновена езическа суета, сред която потъна и се загуби новата душа. От това именно гледище времето на Възраждането беше и възраждане, но може и регрес на-

зад към езическия свят, както гласеше и девизът на „хуманистите“.

Като оставим настрана средновековния модернизъм *Данте*, излязлата в живота нова душа свари да се отрази само в поезията на един поет, във всеки случай поне един гениален поет: *Франсоа Вийон* (род. 1431 г. в Париж, умрял неизвестно кога, вероятно около 1484 г.). Вийон е един всецяло модерен поет, един съвремен на поет, една родна на душата — и затова вдъхновител на много от сегашните поети, между тях и на Рихард Демеля. Вийон започва да живее от днес. Защото сред екзалтирания вакханален крясък на Ренесанса той е останал като една самотна душа, чужда сред чужди и лутаща се безцелно като отронен пожълтял лист — съдба, от която поетът е създал една тъй художествена елегия, неговата „Ballade Villon“:

Прег извор свеж — умирам аз от жага,
от студ премръзнал-пламнал като жар;
чужд в своя роден кът и непознат;
гол като черв — облечен като цар.
През плач се смея, чакам — без надежда;
за мене радост ми скръбта изглежда;
всемощен съм — и клетник окаян,
честит съм аз — а вред ме горест среща:
Аз, най-любим — от всекиго презрян.

Едничък глупец сред мъдреците и мъдрец сред глупците — Вийон е бил един живот без път и кормило, носен по волята на вятъра, днес тук, утре там — волен и безгрижен нехранимайко. И макар често да се разкайва и да „оплакваша младините си, в които е повече от всеки друг лудувал“ — той все не може да се налудува и лудува „чак до старини“, та за това на няколко пъти са му готвили и въжето; веднъж дори той си написал и епитафията — неговата дивна „*Балада на*

обесените“. — Но можел ли е Вийон да живее другояче, когато едничък той е бил роден да живее не в ренесансовата действителност, а в една друга действителност, действителността на блянове към безкрайно-то? Можел ли е Вийон да бъде мъж на Ренесанса, когато едничък той е бил избран и *прокълнат да бъде верен на себе си*, на своята нова гуша, презряна и забравена от хуманистите? Подобен на Вийоновия живот е и животът на *Жерар де Нерваля*, друг един нескорошен паланик, един бохема, един „самотен, мрачен, безутешен“, който се е лутал дълго като сънен по света, ту в Англия, ту в Германия или в Италия, или в Гърция, или в Египет (дето се оженва за една абисинка), спи по кръчмите и фурните, полудява на няколко пъти, разхожда се една вечер гол по месечина и най-сетне се обесва под една стълба... Ами Бодлер? Ами Верлен? Ами Якобсен? — То не са обикновени „идеалисти“ или „фантазори“, които губят света под краката си, а „извънредни хора“, избрани, прокълнати и пратени по пътя, който се зове: да бъдеш верен на себе си като поет и да живееш в живота на своята модерна гуша, а не в живота на суетата.

* * *

Преминем ли тъй бърже от Вийона към съвременната символична поезия — ний сме вече *in media res*. А то не е никак трудно, нито пък чудно, тъй като нямаме пред нас бог знай какви планини и морета за прескачане. Няколко само случайни поточета шумолят през тези три безумни лъжекласични века, поточета, които ни напомнят за нявгашното пространно езеро на Вийона и ни подсеят за бъдните морета на модерната поезия. Например: „*La belle Vicielle*“ от *Франсоа Майнар* (1582–1646) — „един истински шедьовър, достоен за Ламартина“, както казва един френски критик; то е право наистина, ако романтизмът изоб-

що може да бъде сам по себе си връх и край; — а в този случай по-добре би се казало за Майнаровата поема: „*Digne de Verlaine*“.

Всичката друга поезия обаче, която създава Ренесансът, е едно лутане назад към езическото, едно гъмжило от оди, елгии, епиграми и т.н., под които остава заровена новата поезия на Вийона, додето „най-сетне Малерб дойде“ — и затисна новата гуша под камък. И цялата онази „поезия“, която се роди след това, командвана от Боало, е една безлична лъжа и за излъганите дори, които са я кръстили „лъжекласицизъм“ или изобщо „лъжа“. Днес то е една мъртва работа, която докарва в екстаз само филолозите; то е нещо като Омира: „Всички го хвалят и никой го не чете.“

Аз говоря преди всичко за *френския* лъжекласицизъм. Има ли смисъл да говоря и за немците или англичаните? Когато е работа за работи, без ум и смисъл, евангелската максима, която казва „ученикът не може да бъде по-голям от учителя си“, пропаганда. Защо да ви говоря за Опица или Хофмансвалдоу, или за поета на „Месиадата“, или за Лесинг, който „пие виното и е поет“, или за благонравния атинянин Шилер? Защо да ви говоря за Александър Поп или Томсон, или Дженсон и прочее мъртъвци? Достатъчни са *имената* на Корней, Расин, Волтер, Жан Батист Русо (пък нека се сърдят елинофилите французи), но тоже и „романтика“ Андре Шение. Всичките тези велики поети — и покрай тях още хиляди мравки — са хората на лъжекласицизма — безсмислената рожба на Ренесанса и хуманизма, който затули в сянката си новата гуша за едно време от 3–4 века. — Аз се прострях предварително доста надълго върху средните векове и отнoшението на езическото към християнството: между друго целта ми беше да обясня смисъла на онази маскирана епоха, която трябваше — безвъзвратно

— да легне между Вийона и Верлена, между гостъздаването на новата душа и нейното раждане. Обяснението изхожда из онова средновековно страдание, което нарекох „душевен терор“. Непоносимостта на този душевен терор за езическия свят предизвика Ренесанса; Ренесансът създаде лъжекласичната поезия.

Че новата душа е била създадена вече отдавна, че е живеела въпреки учения разум на хуманистите — ни показва народната поезия от онова време (15, 16 и 17 в.). Преди още да се появи романтика или символизъм — вий ще намерите в немската или датчанската, или шотландската народна лирика такива дивни балади, тъй непосредствени и тъй интуитивни, а понякога със силна философска мисъл — каквито прочути баладописци, като Уланда напр., нито са могли да наподобят дори. Ако погледнем на тези народни песни като на популяризирани дела на отделни поети — ний бездруго ще трябва да признаем на тези поети ако не гениалност, то поне вяност на себе си. Наивният народен поет е бил чужд на безличие, защото е творил живот, а не литература.

Но Ренесанс и лъжекласицизъм са косвените и преходните създания на християнството през средните векове. Прякото и вечното създание е душата (l'âme chrétienne). Макар и силом задушавана през време на лъжекласицизма, тя продължаваше да живее зад неговата маска — неведома в мълчание — и трябваше само да падне маската, за да се чуе нейният шепот за безсмъртие и нейният гръмовен глас като откровение за ново, вечно изкуство. И това време дойде. Дойде на два пъти. Пръв път след революционния крах на най-глупавия, най-безличния и най-лъжливия от трите лъжекласични века — XVIII век, „века на просвещението“; — тогава се роди романтиката. Втори път: след банкрутството на реставрирания хуманизъм, банкрутството на материалистичната философия

от миналия век; — тогава се роди символизмът. Тогава душата излезе повелително на бял свят, като творец на ново изкуство, вечно изкуство, изкуство, което не ще си „губи значението“ тъй скоро, не ще овехтява и умира като Омира, Хорация, Расина, Юго — рожби и глашатаи на своята по-обширна или по-тясна съвременност.

* * *

Днес ний имаме вече пред себе си една доволно мощна и всевечна модерна поезия, всецяло *нова поезия*, за която „*класичните* филолози“ не ще могат да кажат, че тя се е наемстила и събрала „в черупката на античния свят“. Земята е родила и изпратила вече три поколения модерни поети, а в наши дни в пълен размах на силата стои пред нас четвърта и пета генерация: Верхарн, Демел, Балмонт; Метерлинк, Хофманстал — и дори Яворов. — Ний имаме, от друга страна, хиляди колосални купища — цели планини от класични оди, трагедии, комедии, мадригали, романи, лирики и епоси — с една дума: „*literature*“; — цели пълчища от поети — наистина гениални поети — са наблюдавали човека и живота, изучавали са го, възсъздавали са го, отразявали са го в стихове и проза и са го предавали на потомството; живота на тяхното време или — *вечното в този живот*. И каква е тяхната съдба? Твърде жалка. От такава поезия (каквато без съмнение са били някога) днес те са станали плячка на коравосърдечните филолози...

Ако може да се говори за *безсмъртие чрез делата* — това са постигнали само модерните поети. Защото не е безсмъртие да ти стои името записано в литературните истории или пък да го споменават езучителите-филолози при всяка вечерня или литургия в университетските аудитории заедно с едно „на многая лета...“. Живото безсмъртие, до което се издига мо-

герната гуша чрез своето сливане и единение с безсмъртния космос — то именно създава и една нова естетика, новите закони на която гласят: не отразявай живота на своята съвременност, живота около себе си, не отразявай „живота“, защото ти ще умреш заедно с него; но отразявай в поезията си живота, чувството и мисълта на вечността — за да бъдеш *вечен*. Бъди вечност, всемир и безсмъртие. — И за такава една поезия могат винаги да се кажат думите на Рихард Демеля: „Изкуството не се създава за народа, а за бога и за Света, за Душата на човечеството или за гушата на Цветята по нивите, за всички и никои, за вечен живот или въобще за едно безгранично величие.“

ПРОТИВ РЕАЛИЗМА

Напоследък у нас отново се повдигна, тук и там, от случайни хора на перото, един стар и неуравнен още литературен въпрос: въпросът за пътя и смисъла на българската литература. От начало и до днес този въпрос е поставен кратко и рязко: за или против реализма; въпрочем — един основен естетически въпрос за *всяка* литература и въобще за изкуството. Волен и неволен пленник на една гневна безпътица, българската литература е заставена да погледне мъдро на този въпрос — и чрез неговото мъдро разрешение да изтръгне себе си из безпътицата. А всички случайни и преднамерени одумки около този средоточен въпрос вършат само едно: увеличават безпътицата. Безконечно закъснели — по много важни причини, — ний сме длъжни да координираме своето разрешение с разрешението на други, които са ни изпреварили, преди въобще да разрешим въпроса *реализъм или антиреализъм?*

Реализмът у нас — и другаде, на Запад, както беше преди десетилетия — е плод на едно естетическо неравновесие (по-добре: неуравновесеност) — неуравновесеност спрямо целите на изкуството. Онези, които искат да оборват отстъпленията от свещения реализъм в изкуството, нямат никакъв друг довод, който да подкрепи тяхното намерение, освен първобитния предразсъдък: целта на изкуството е да възсздава живота. Животът — това основно и единствено понятие в естетиката на реализма — е понятие напълно еднакво с понятията природа, действителност. Защото — рожба на един абсолютно материалистичен мироглед (фаталния мироглед на XIX век) — реализмът не предпоставя на своето понятие за „жи-

вот“ едно „съзнавам, следователно живея, съществувам“, но едно „дишам, вегетирам — следователно съществувам“. И плод на тази фалшива предпоставка е онова фалшиво (вече отдавна превъзможното) течение в литературата и изкуството, заведено нам — чрез хуманизма — още от класическия свят и познато днес под имената „реализъм“, „натурализъм“, „импресионизъм“ (в живописата) и пр. — с една дума: реализъм, т.е. изкуство на външната, материалната реалност. Целта на реализма е да „възсъздаде“ (по-право, да копира) реалността, действителността, с всичките фотографически подробности на повърхността; и той прави това. Средството е: гледай! Нищо повече!

За нас обаче е неизбежен въпросът: какъв смисъл може да има за нас едно такова изкуство? Омир, Венера от Милос, Расин, Рубенс, Ван Остаде, Веласкес, Лесинг, Шилер, Хауптман, Зудерман, Толстой, Чехов, Мопасан, Зола и пр. — Е, добре, пред мене — както казва същият този Зола — се разтваря „един къс от природата, от действителността“. Какво от туй? Дори ако в този „къс от природата“ е вложено голямо „настроение“: нищо — аз мога да видя, или съм видял вече, самия този „къс от природата“, самата действителност, и ще намеря — или съм намерил вече — в него много повече „настроение“, отколкото в копие-то на този „къс от природата“. Един пейзаж, бил той от Согот или от Щъркелов, бил той от околностите на Париж или от Борисовата градина — може да има в него голямо настроение, — но аз ще уда всред самия тоя пейзаж от Борисовата градина, ако не мога да уда в Париж, и ще почувствам настроението на пейзажа, на този „къс от природата“, с много по-голяма широчина и сила, ще почувствам много повече наслада, отколкото пред картината на този или онзи... Мопасан разнизва пред погледа ми някаква случка с хора по булевардите на Париж, Дим. Шишманов

или някой друг — някаква случка по улиците на София: що от туй? — Аз съм видял и виждам всичко това не в страниците на Мопасан или Дим. Шишманов, а в действителност — и за мене то, действителността, е била с много повече правда, ако правдата е най-важното в изкуството... Пред мене застава някаква фигура, „герой“ на някаква поема, повест или пиеса, фигура, копирана най-точно и подробно от действителността, някакъв „къс от действителността“; предназначението на тази фигура от действителността е: да произведе върху мене известно впечатление, такова впечатление, каквото тя е произвела и върху самия автор на тази поема, повест или пиеса — впечатление отвън: *impression*; това е реализъм; но аз отговарям: за мене това няма цена, за мене това впечатление няма цена, за мене това впечатление няма художествена цена, тъй както не могат да имат художествена цена никакви албуми с изгледи от едната си местност и т.н. Защото всичко това е: впечатление отвън, *impression*. И както казва Хуго фон Хофманстал: „Was frommt dergleichen viel gesehen haben!“ — що полза да си видял всичко това, цялата тази действителност; да си я видял в романите или поемите на този или онзи, на Омир или Мопасан, или Зола, или Дим. Шишманов, или... и т.н. — цялата българска „белегистика“ напр.? Защото всичко това е: впечатление отвън, *impression*. То няма и не може да има за мене художествена цена.

— Художествена цена може да има за мене само едно впечатление отвътре, *expression*. Онова, което е противоположно на реализма: антиреализмът. Защото цел на изкуството не е целта на историята или обикновената всекидневна хроника: да възпроизвежда действителността за пример, назидание и поука. Изкуството не е събиране и подреждане на всевъзможни битови, етически, психологически и пр. факти, еле-

менти на действителността, на живота; изкуството не е близост до живота. Нещо повече: изкуството е „бягане от живота“, бягане от тъй наречената „жива действителност“ — била тя минала или съвременна. Изкуството не е никакво психологическо и пр. анализиране, никакъв анализ, а тъкмо обратното: синтез, кондензиране. Това, което казвам и което би ужасило цялата българска литература, предимно българската „белезистика“, е изходно начало на всяка истинска естетика.

Обаче тази естетика, естетиката на всяко истинско изкуство, естетиката на антиреализма, е нещо непопулярно, дори неизвестно у нас. Една част от принципите на тази естетика стоят в следните думи на Станислав Пшибишевски, един естет от първа величина, по повод изкуството на неизвестния у нас норвежки художник Edvard Munch, в книгата му за Munch'a (Berlin, 1894): „Всички досегашни художници бяха художници на външния свят; ако искаха да представят някакво чувство, те го обличаха в едно външно явление — представяха го посредствено. Да изразяваш душевни феномени чрез външни явления, états d'âme чрез états des choses — това беше досегашната неразрушима традиция в изкуството. С нея Munch скъсва решително. Той се помъчи да изрази по непосредствен начин нереални, душевни, космически явления. Той рисува тъй, както само един гол индивидуалитет може да вижда, индивидуалитет, чиито очи са отвърнати от света на външните явления и обърнати навътре... Неговите ландшафти са гледани не вън, в действителността, а вътре, в душата, като образи може би на една платоновска анамнеза; неговите фигури са чувствани музикално, ритмично; неговите скали са изправени като дяволски привидения в някаква визионерска треска; неговите облаци изглеждат като спектроскопни смещения на бои; граница-

та на хоризонта не съществува и корабите като че плуват в небето: неговите образи са тъкмо абсолютни корелати на известна абстрактна емоционална група. В това отношение, в живописата, Munch няма предшественици, няма традиция. — — —

Munch иска, с една дума, да представи една психична гола емоция, известен феномен от Платоновия свят на идеите, но да го представи не митологично, чрез осезаеми метафори, а непосредствено в неговия цветен еквивалент, със средството на боите; и затова той се явява като „натуралист“ на психични феномени par excellence, тъй както Либерман напр. е безогледният натуралист на външната действителност. Munch рисува призраци, рисува страха на живота, рисува хаоса на трескава агония и стегнатата в предчувствия боязън на бездната: той рисува една теория, една абстракция, една иреалност, която не може да се развива логично, но само се чувства глухо и неясно, тъй напр. както се чувства смъртта, която никои не може да си представи. — — — Munch има една само традиция, без съмнение една, за която обаче той едва ли знае нещо; именно: една литературна традиция. — Защото: в Брюксел и Париж има известно число — разбира се (!) — „съвсем побъркани“ хора, които са попаднали на една — разбира се (!) — „съвсем изветряла“ мисъл — именно: да предават в слово най-тънките, най-недоловимите душевни асоциации, най-тихите и най-съкровениите усещания, които шумят и чезнат като сенки през душата. Тяхната душа, светът вътре в тях, е единствена реалност за тях; един безкраен космос, част от космоса и тайнствените процеси на този свят; мигновените разтръгвания и прояснения на дълбоките пропасти на този свят; всичките явления и впечатления на този свят, които недоловимо, през сумрак и мъгла, се изработват в дълбините на съзнанието, за да изчезнат пак

мизнобено; просъница на зачването и тихата тревога на раждането в този вътрешен свят или вихърът, който с бурна ярост избухва към висини — да се изрази всичко това, да се сложи в думи, да се предаде чрез музикалния звук на словото — това са си поставили за цел тези хора. (Читатели, които се интересуват повече, пращам при М. Метерлинк „*Serres Chaudes*“ — бележи Пишибишевски.) В това изкуство не съществуват вече никакви външни преживелици; впечатленията се явяват отвътре, в тяхното вечно *va-et-vient*, без причина, без логични връзки; логиката не съществува; контролното съзнание се презира, защото то изкривява душевния образ, защото то създава логични редици, които по-рано не са съществували. — Това изкуство действа само чрез словесен звук (*Wortklang*) или чрез редица образи, които ни съжестивират, внушават, чрез загадки, емоцията на поета. „*Nommez un objet* — казва Стеф. Маларме — *c'est supprimer les trois quart de la jouissance du poëme qui est fait du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer — voilà le rêve.*“ (Да назовеш една вещ — то значи да убиеш $\frac{3}{4}$ от наслаждата на поемата, която е основана върху щастието; да догатваш малко по малко; да съжестивираш това, което искаш — ето нашия блян.)

Тук, при Маларме, аз прекъсвам цитата от Пишибишевски. Защото сам Маларме е най-мощният естет на антиреализма; неговите мисли върху изкуството са първите откровения и първите закони на антиреалистичната естетика. Величавата заслуга на този колос в модерната и във всяка антиреалистична поезия е тази, че против техниката на реализма: наблюдавай — описвай — копирай, той постави една нова техника, един нов метод: метода на съжестивирането: казвам едно, а то значи друго; нанизвам думи без видима логична връзка помежду им, думи, които чрез своя елементарен смисъл и своята музика изоб-

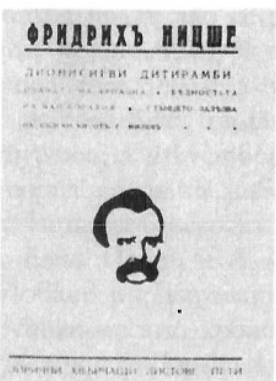
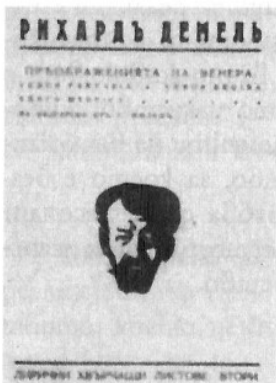
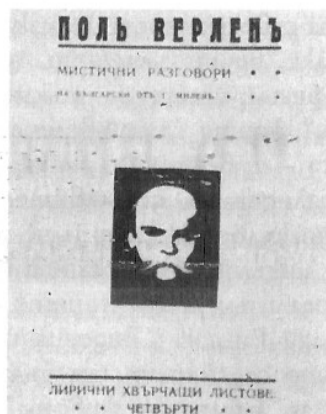
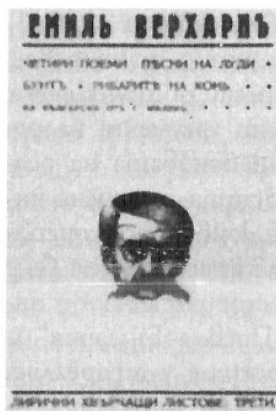
разяват една космическа идея или емоция, едно *état d'âme*, един елемент от отвлечения „свят на идеите“. Оттук произхожда прословутата „неясност“ на тази съжестивна поезия, каквато е и поезията на самия Маларме. „Маларме — казва знаменитият английски поет Arthur Symonds в своята книга „*The Symboliste movement in literature*“ — беше тъмен не за това, че той пишеше груго, но за това, че той мислеше груго — не по шаблонен, вулгарен маниер. Неговият дух беше елиптичен и доверен на интелекта на своите читатели, Маларме пренебрегваше логичните връзки между своите идеи.“ Тъкмо в тъмнотата на съжестивната поезия се крие нейната художествена прелест — прелест, чужда на всяко реалистично изкуство. И както казва Маларме в една анкета: „той гледа на едно поетично произведение като на мистерия, ключа на която трябва да дири сам читателят“ (*Journal des Goncourts*, 1893, т. IX, стр. 111). По този начин създадената в последно време (главно от Маларме) естетика на едно ново изкуство не само че скъсва със старото класично-реалистично изкуство, но му отнема и правото да съществува като изкуство; реализмът в изкуството не е нищо друго освен едно невъзможно в худож. отношение заблуждение. „Поезията на Маларме — казва Albert Thibaudet в своята книга „*La poësie de Stephane Mallarmé*“ (Paris, 1912), — създадена от лъчезарна съжестивност, има, както би казал Ницше, две „невъзможности“, невъзможности от реалистично естество: едната — парнасистка, която е описание, гругата — романтична, която е ораторско красноречие“ (стр. 89). Тези думи, които определят вярно становището на един поет като Маларме, застанал върху абсолютната естетика на антиреализма, върху естетиката на абсолютното изкуство, определят и кръга на това абсолютно изкуство: то изключва цялото старо изкуство, което за-

почва с Омира и носи титлата „реализъм“. Това изкуство — Изкуството — представя една противоположност на досегашното кривоположено и криворазбрано изкуство, една противоположност, зад която умира и ще умре окончателно всичко минало, за да остане абсолютно изкуство — изкуство, което няма нищо общо с повърхностната действителност, което не действа с безбройните гребни подробности на повърхностната действителност, а отправя своя полет към вечния извор на космическите елементи, към платоновския свят на вечните космически идеи. Нашето време е предел между тези две изкуства — изкуството и неизкуството на реализма. Изкуството като антиреализъм ще продължава да се развива; и ако първият поет на света, Омир, е „най-великият реалист“ — *последният* поет на света ще бъде най-великият *антиреалист* — Анти-Омир.

* * *

Да се крепи и налага в българската литература реализмът, погинало първобитно заблуждение в изкуството, което не би могло и не може да намери място в кръга на една *абсолютна естетика*, е безсмислица, която няма да намери историческо оправдание. Каква полза, ако се рисува животът, „съвременността, която вълнува народа“? Това, което вълнува народа днес, няма да вълнува народа утре. Това, което е живот днес, няма да бъде живот утре. А литературата, а изкуството въобще не е хроника, не е история на разни животи и съвременности. А това е днешната българска „белетристика“ — като се почне с Елин Пелин и А. Страшимиров и се свърши с Й. Йовков и „Депутатът Стоянов“ от Д. Шишманов; всичко — само хроника, само великолепна история на днешния български живот. А заблудителният софизъм: че чрез описването на днешния живот, на лица от

днешната съвременност се разкривали у тези лица общочовешки, вечни елементи, не е нищо друго освен — кух софизъм; защото — тъкмо тези „общочовешки елементи“, които са най-величавият аргумент на реализма, са — известно е това! — и основата на реализма: реалността, действителността, наречена човек, земно кълбо. Затова аз не изключвам от горепоменатия цикъл на българската белетристика, на българския реализъм, и последните исторически повести на Николай Райнов („Видения из Древна България“ и пр.), които се смятат от българските ултрареалисти дори за „бягане от живота“. Бягане от съвременността, но не и от живота, който за реализма е история. А истинският живот, животът, който живее, не е история. Този истински, вечно жив живот е тема за истинското, абсолютно изкуство: животът, съчетан от космическите елементи на вечността. Към това абсолютно изкуство, за което е безразлична всяка съвременност, трябва да се насочат и пътищата на българската литература, на българската поезия, на българското изкуство.



Корици на „Лирични хвърчащи
листове“ с портретните образи на
Еми Верхарн, Рихард Демел,
Фридрих Ницше, Поа Вераен. 1915.



Стефан Маларте. 1915.

СПИСАНИЕ „ВЕЗНИ“

Литературно-художествено списание

ГОДИНА ПЪРВА

(септември 1919 – юни 1920)



*Екслибрисът, с който Гео
Милев е подпечатал почти
всички книги от
библиотеката си, е направен
от него самия*



ВОЙНАТА ПОВИШИ у нашата публика интереса към литература и изкуство. Но трябва този интерес да се насочи в прав път. Защото — печален факт е, че повестите на Дим. Шишманов („Депутатът Стоянов“ и „Хайлайф“) обърнаха такова голямо незаслужено внимание върху себе си, когато стиховете на Николай Лилюев („Птици в нощта“) преминаха незабелязано, а лирическите поеми в проза на Николай Райнов станаха жертва на една отрицателна критика. Време е литературният интерес на нашата публика да се насочи към по-висши сфери.

Безцелен шум дигна напоследък една статия на Петко Росен по въпроса за условията, в които е поставен българският писател. Отговориха мнозина на тази статия, а един (Ст. Чилингиров) дори в стихове — и то сонети... Напразно! Мнението на Петко Росен трябваше да бъде отминато с пренебрежение, защото е мнение на един озлобен на литературна почва адвокат и защото — стара и известна е истината: че нашата малка страна поставя талантите в трудни материални условия; а за това трябва да се погрижат онези, които са поели върху себе си грижата за народните съдбини — не само за границите на българското царство, но и за границите на българската култура.

Г. Ст. Чилингиров, директор на Народната библиотека, отправя няколко „сонета“ против „българските модернисти“ (в. „Зора“, 10 август). Невежеството, което е манифестирано в тези „сонети“, не прави чест на един „поет“, а още по-малко на един „директор на Народна библиотека“. 2. Чилингиров трябваше да прочете Маларме и Хуго фон Хофманстал (чието име дори не знае, защото го пише „Хофманшал“), преди да си позволи да охули техните имена. А ако след като ги прочете, все пак не разбере нищо от тях, нека остави перото настрана и признае — че това не е позволено на един „директор на Народна библиотека“. А може би той предварително ще отговори — както един негов приятел — че „не е нужно човек да чете чуждите поети, за да бъде поет“; но поне за един „директор на Народна библиотека“ това е нужно.

ДВЕ ИЗЛОЖБИ: на Ел. Консулова-Вазова — в Рисувалното училище, и на Н. Георгиев и Вл. Димитров-Майстора — в Постоянната худож. галерия. Г-жа Консулова-Вазова излага маса портрети, цветя и interior'и — блажни боц, гваш, пастел. Във всичко изложено личи опитна ръка, школувана в мюнхенски стил: егроимпресионистични портрети и илюстративносантиментални interior'и, които всеки е гледал, гледал — до омръзване! — в мюнхенските илюстрации „Jugend“ и „Simplicissimus“... остарял мюнхенски шаблон; и творческо безсилие; най-добрата българска художница страда от липса на сюжети (или композиционно безсилие) и рисува — цветя, портрети, стаи, предмети — дори копия на стари класически картини...

— В Постоянната галерия: едно нелепо съчетание на един провинциален живописец с най-оригиналния майстор на рисунъка у нас. Работите на Вл. Димитров-Майстора са известни със своето оригинално предаване на формата, един оригинален импресионизъм на перото, но работите на Н. Георгиев се отминават без интерес: това са безцветни шаблонни пейзажи и еснафски-патриотични апотеози на българката и българския войник; — отминаваш. Не е художник всеки, който знае да „рисува“, както „не е писател всеки, който знае да граци“...

Корабът на българската литература — над какви вълни понесен — от буиния порив на кой голфщром? Към какви брегове напътен — между кои съзвездия? И какъв скъп товар отнася той?

Трябва да се достигне брегът на изкуството — чистото изкуство.

Трябва българската литература да излезе вън от себе си: вън от традицията на националното, съвременното и популярното.

Яворов беше първият, който скъса с традицията на националното, съвременното и популярното (но българската критика не узря отвъд „Калиона“ и „Арменци“...).

Трябва българската литература — както всички групи — да излезе вън от себе си. Защото настава ера на пълно йонифициране в изкуството: това е най-важният процес в историята на съвременното изкуство. Българското изкуство, българската литература, не трябва — и не може — да остане изключение: тя трябва да йонифицира себе си с другите литератури; трябва да достигне другите литератури. Това значи: да напусне традицията на националното, съвременното и популярното; да престане да бъде *битова* литература.

Към това са насочени стремленията на една група български писатели, които сивата мъгла на епитетите нарича „модернисти“. Към това трябва да бъдат насочени стремленията на българския писател — иначе той ще остане назад — едно минало приживе.

Трябват усилия. Защото българската литература е останала назад. Трябва да настигнем другите —

онези, които са ни изпреварили. Трябва да направим онези максимални усилия, които можем — и доколкото можем — да направим.

И можем. Други млади и закъснели като нас — унгарци, словенци — правят тези усилия и успяват: защо ний да останем назад, при своята първобитна традиция?

Не съществува „модернизъм“, не съществува чуждо и наше. Всичко е едно и също: йонифицирано изкуство, йонифицирана естетика. Това е смисълът на съвременната криза в изкуството. Време на велико преселение. Трябва и ний да напуснем брега на традицията — индивидуална или национална — и да заминем към брега на истинното и чистото изкуство.

Символизъм — тази дума е само етикет на един — минал вече — литературен бунт. Символизъм не съществува. Пол Верлен: „Който казва символ — казва образ; който казва образ — казва поезия.“ Всяка поезия — всяко истинско изкуство — е символизъм.

Символ: всичко в този свят е символ. Нека изкуството черпи теми „от живота“, от света: всичко в света е символ. Бодлер:

Природата е храм от живи стълпове —
и тайнствени слова там често прозвучават;
през лес от символи човекът преминава,
и техний роден взор ни гледа и зове.

Когато художникът чувства това, „най-непосредственото отражение на света“ ще бъде не „реализъм“, а съвършен „символизъм“. Всичко е символ, всяко истинско изкуство е символизъм. Символизмът не е школа; той е Изкуството.

А защо това изкуство да не се нарече *романтизъм*? Въпросът е въпрос за един излишен термин — въп-

рос за фирмата. Наречете изкуството, ако обичате, романтизъм — т.е. пренасяне на душата в художествения мир на изкуството; само не реализъм — т.е. свързване на душата с нехудожествения, делничния мир на действителността. Тогава ще разберете думите на Вилхелм де Лил Адан: „Има само романтици и глупци.“

ЕКСПРЕСИОНИСТИЧЕСКА ИЗЛОЖБА

на един български експресионист — Г. Папазов. Експресионизмът в най-новата европейска живопис е логично заключение на основната техническа предпоставка на всяка живопис, на всяко изкуство: стил, *художествена простота*. Разни художници по различен начин достигат тази простота. Съвременните европейски художници достигнаха до това последно стъпало на изкуството, след като изживяха напълно цялото старо изкуство — от класицизъм до импресионизъм. Г. Папазов обаче не е изживял предварително това старо изкуство, за да може да достигне до едно ново изкуство на вътрешния стил и художественото опростяване; напротив: няколко неговии картини, рисувани не в „експресионистически“ стил, показват, че художникът е още ученик дори в „старото изкуство“. Картини като „Залез слънце“, „Пролет“, „Утринна“ и други десетина още са работа на най-непохватна любителска ръка. Чувства се, че художникът е преминал към „експресионизъм“ не затова, че се е стремил към стил и простота, но затова, че е неспособен да достигне стил и простота. И той не е разбрал и не знае, че експресионистичният стил не е безстилие! Това още повече показва, че неговият „експресионистичен“ стил е само един маниер, само едно безпринципно и непохватно подражание на онази модерна живопис, която художникът е видял във Виена и другаде. Ако Г. Папазов рисува портрети с изкривени зелени лица, както прави Марк Шагал напр., или ако цапа петна на картините си, както правят Оскар Кокоска, Кандински, Бауер или Паул Клее, това още не значи, че той е експресионист като тях. Неговият експресионизъм е лъжа, която не може да излъже вещица зрител: че г-н Папазов притежава преди всичко талант.

СП. СЛЪНЦЕ, год. I, кн. 7–8, ред. В. Добринов. Само три критически статии правят впечатление — и то лошо впечатление: за Николай Райнов от В. Добринов, за Николай Лицев от Малчо Николов и за Д. Шишманов от Цв. Минков. Статията на Добринов за „Литературните ценности у Н. Райнов“ е още една отрицателна статия за този автор въпреки желанието ѝ да бъде положителна. Критикът разглежда „Между Пустинята и Живота — лиричен роман“ — и след като изрежда маса цитати из разглежданото съчинение, рубрицирани под маса обяснителни плакати върху кинематографическото платно: „Лиричен роман! — Зараждане, развитие и установление на гения! — Голямата наблюдателност на детето Исус! — Малкият Исус мечтае Син Божий във от себе си! — Геният се дири, смътно съзнаващ призванието си! — Млад гений! — Геният слуша в себе си своето призвание! — Исус млад философически гений! — Това е отдаването на гения! — Исус в поетически екстаз! — Решително да! — Исус проповядва с възбуждение!“ — и пр.; след всичко това критикът прави заключение: „Кой роман е лиричен? Лиричен роман е оня, който рисува душата, който открива пред читателя нейните блянове, страдания, радости и разочарования...“ „Думи, думи, думи!“ — казва Хамлет; всеки роман е такъв — и Бурже, и Мопасан, и Балзак. „Лиричният роман е анализ на велика душа, радваща се или страдаща. Именно анализ и само анализ.“ Г. Добринов се движи в една област, която е покрита за него с нощ, той оперира с понятия, които му са неясни: „лиричен роман“ не значи *анализ*; защото лирика не значи анализ. Лириката е

синтез; синтез е въобще изкуството. Аналитичният метод не е метод на изкуството.

Статията на г. Цветан Минков се занимава с един „Излишен свят“ — света в повестта „Хайлайф“ от Д. Шишманов. Още една критика за този белетрист. Изглежда, че всеки български критик се смята длъжен да каже една добра дума за двете неговии повести. Г. Цв. М. казва, че „книгата „Хайлайф“ не е написана художествено“; че „повестта няма художествена сложестивност“; че въобще у Д. Шишманов „няма художествен стил“; че „неговите книги не доставят дори една обикновена естетическа наслада“; но критикът заявява, че „в наши дни естетиката малко би услужила на живота. Злото в света не може да се премахне с кодексите на красотата“... Една прокламация на суетния и скверен гелник в българската литература! Г. Цв. М. ни задължава „да благодарим“ на Д. Шишманов, защото ни е подарил в книгите си „живота на един безполезен, на един *излишен свят*, който живее в пороци, предразсъдъци и глупав разкош — един никому непотребен свят“ — един никому непотребен писател и никому непотребна критика за този писател. — Ний не искаме „да благодарим“ за това! Защото не мислим и не вярваме, че „повестите на Дим. Шишманов са първите сериозни стъпки в българската литература“; че „те са признак на отрезвление у българския писател“; че „тия повести посочват пътищата, по които ще се развие българската литература“; но напротив: че те са най-несериозната стъпка в българската литература! най-голямото заслепление на българския писател! и че не по пътищата на „Хайлайф“ и „Депутатът Стоянов“ ще се развие българската литература! — Защото — както казва сам критикът — „Хайлайф“ не е художествено творение; защото в него няма „дори една обикновена естетическа наслада“... Защото: българската литература още не знае, че „литературата“ не значи „писменост“, а — изкуство.

ФРАГМЕНТЪТ

114

Гео Милев, Том II

Фрагментът е рожба на новото време — новата литература, новото изкуство.

Античната литература познава фрагмента само като моралистичен афоризъм: Епиктет и други.

Романтизмът притежава философско-критичния фрагмент на Новалис и Фридрих Шлегел.

Съвременната епоха обаче познава фрагмента във всички изкуства: поезия, живопис, музика, театър.

Фрагментът е рожба на новото изкуство. Новото изкуство е фрагментарно. Непълно или: недопълнено с обяснителните подробности на непосредната логика.

Ницше: „Аз казвам и нямам време да доказвам.“ Причина на фрагмента. „Моя гордост е да казвам в десет изречения това, което всеки груг казва в една цяла книга — което всеки груг не казва в една цяла книга...“

Маларме: „За мене една поема е мистерия, на която читателят трябва да търси ключа.“ Първо. И второ: „Всъщност проза не съществува; съществува само азбука и после — стихове. Повече или по-малко стегнати, повече или по-малко разпрострени.

Там, дето има усилие за *стил*, ще има стих.“

Стихът е фрагмент. Стилът довежда до фрагмент. Защото стилът е синтез. Синтез в мисълта и синтез в средствата. Съгъстяване.

За постигане на своята задача — художествения ефект — изкуството си служи с минимум от средства.

Минимум от средства: съгъстяване: фрагмент: стил.

Не само една откъслечна мисъл — афоризъм — е

фрагмент. Днес цялото изкуство е фрагментарно. Стилът довежда до фрагмент.

Стил: синтез: фрагмент.

Изкуство: стил: фрагмент.

Стилът, доведен докрай, ражда фрагмент. Стилът създава художествения ефект.

Оттук: голямата сила на фрагмента, на фрагментарното изкуство.

Фрагмент значи: да не кажеш всичко. Да не свържеш всички отделни части с логични мостчета.

Логиката е анализ.

Изкуството е синтез: фрагмент. Едно художествено произведение е построено не върху ясни логични елементи, а върху далечни психологически асоциации. Колкото асоциациите са по-далечни, толкова изкуството е по-фрагментарно. Повече разпокъсано — от логично гледище; повече съгъстено — от стилно гледище.

Психологическата основа на фрагмента е асоциацията. Асоциацията предполага голяма душевна чувствителност: интуиция. Слабата душевна чувствителност създава близки, осезаеми асоциации. Близките асоциации са логически продукт: илюзия, метафора. Слабата душевна чувствителност на художника създава изкуство от осезаеми логични асоциативни елементи на илюзията: „реализъм“. Голямата душевна чувствителност на художника създава изкуство от далечни алогични — граничещи с абстракцията — асоциативни елементи: изкуство на *алюзията*: „символизъм“.

Символът е асоциация — образ, създаден чрез асоциация. Образът, създаден чрез логиката — *метафора*, — е винаги образ на непосредното осезание: адекватна действителността. Действителност: не изкуство. Логичният образ се постига винаги чрез непосреден анализ. Резултатът е: адекватна действителността; не изкуство.

Изкуството гури и изтръгва от нещата тяхна-

115

Списание „Везни“

та есенция; не нещата — а есенцията на нещата; не фактите — а смисъла на фактите: синтез.

Заключение: изкуството е *субективно*. В противоположност на логичната действителност — обекта — и нейния аналитичен адекват: обективния епос. Изкуството е субективно: *лирика*.

Епосът принадлежи на примитивните стари времена. Изкуството на старите времена е епос.

Епос: логика: анализ: обективност.

Лирика: асоциация: синтез: субективност.

Лириката е изкуството на новото време. Новото време отрича обективното изкуство на старото време.

Изкуството гури и изтръгва от фактите — от нещата — техния смисъл и превръща фактите и нещата — чрез интуиция — в символи.

Омир — Анти-Омир.

Епическото изкуство действа с фактите, нещата — и трябва да ги свързва с логични връзки. Обективност, която довежда до подробност. *Пълна картина*.

Лиричното изкуство действа с алюзията на фактите — със символи, свързани помежду си чрез асоциацията. Изключена е всяка възможност за подробна картина. *Фрагмент*.

Днес поезията е лирика. Епично творчество в поезията е една невъзможност. Защото съвременната психея не притежава епичната обективност на примитивните омировски времена. (Една забележка: Пенчо Славейковата „Кървава песен“ е абсурден анахронизъм.) Съвременната психея възприема всичко в света като субективна алюзия — асоциация; синтез; фрагмент.

Колкото душата става по-чувствителна, по-възприемчива, по-изтънена, по-способна да свързва нещата чрез асоциации, чрез алюзия на техния смисъл — чрез *интуиция*, — толкова по-фрагментарно ще бъде изкуството.

Една разгадка: съвременната поезия — съвременното изкуство въобще — изглежда тъмно, неясно, защото е фрагментарно съчетание на далечни асоциации, съчетани въз основа на интуицията. Съвременното изкуство е тъмно за тъмните души — за душите, лишени от интуиция; за душите, които могат да възприемат само фактите — веществото на фактите, но не и смисъла на фактите.

Изкуството — било то „символизъм“ (в поезията), или „експресионизъм“ (в живописа) — действа с нещата като с интуитивни символи; символи, които въплъщават смисъла, есенцията на нещата. Затова изкуството не може да бъде никога „реализъм“ — т.е. ясно, обективно, логично съчетание на самите неща. То е субективно съчетание на символи. Затова е „неясно“ — „тъмно“ — и фрагментарно.

Само във *фрагмента* може да бъде вложен, синтезиран — смисълът на нещата. Заг многообразието и голямото число на нещата се крпе техният смисъл; заг подробността; заг максимума от вещество, форми и факти. Изкуството трябва да намали този максимум, да премахне подробностите — и разкрие смисъла (платоническата идея), скрит заг максимума от неща, и факти. Това значи: да намали числото на нещата и фактите, с които ще действа — да превърне реалните елементи в символи.

Миниатюр от средства: фрагмент.

Историята на съвременното изкуство — лирика, живопис (музиката е сама по себе си фрагмент!) — има пред себе си само фрагменти. Една лирическа поема е създадена от отделни — независими помежду си — образи, които асоциацията свързва в едно цяло — една идея; целта тук не са образите, а идеята — образите са само символи на *идеята*. Абсурдно е да се пита „какво се разправя“ в една лирическа поема. Нищо не се разправя, нищо не се описва, никакви образи не се ри-

сват — образите са само символи и въплъщават идеята. Също и в живописата: днес една картина не „представява“ нищо — никакво гърбо, нито кон, нито човек, нито къща — никакво действие между това гърбо, този кон, този човек или тази къща; едно гърбо, един кон, един човек, една къща и пр., нарисувани в една картина, са само образи, символи, които въплъщават идеята. Затова една картина на някой съвременен художник изглежда тъй фрагментарна, съчетание на отделни фрагменти — отделни образи, които асоциацията — чрез силата на интуицията — свързва в идея. Също и в онова изкуство, което слива в себе си поезията и живописата — словесния и пластичния образ: театъра. В драмите на Стриндберга („Мъртвешки танци“, „Соната на призраците“, „Сънна мистерия“, „Към Дамаск“, „Коронна невеста“ и пр.) и Морис Метерлинк всеки словесен или пластичен образ не е самоцел, а символ, който въплъщава идеята.

СП. „ОБЩЕСТВЕНА ОБНОВА“, год. I, кн. 2. Литературният отдел на списанието не обръща внимание — дори задължава читателя да не го чете: Ив. Вазов, Хр. Цанков-Дерижан, Ст. Чилингиров, А. Карима и пр. Статията на г-р М. Тихов върху М. Кремен — „Живот и изкуство“, — продължение от кн. 1 на списанието, завършва с едно безпринципно заключение, което не показва, че критикът е ориентиран предварително по въпроса „що е живот и що е изкуство“: „Най-висшето достойнство в работите на Кремен е именно това: четем ги и виждаме, че те не засягат нищо повече от туй, което става всеки ден, което е тъй обикновено, че ний едва ли не без всякакво внимание го отминаваме — защото ний възприемаме действителността сега като продукт на вярно и с правдив живот пропито изкуство.“ За жалост! Защо ли трябваше да се изравят отново тези „Схлупени стрехи“ — тази отдавна забравена книга? — „Преглед“: с много гръзко претенциозни думи г. К. Сагаев забранява на Кр. Сарафов да се явява в заглавната роля на пиесата „Дяволът“. Ролята на Дявола допуска — както всяка роля — много и разнообразни интерпретации. Ако Кр. Сарафов дава Дявола не като изкусител-Мефистофел, а като алегория на здравия разум, би трябвало да се гледа как е изпълнена тази интерпретация, а не дали тя се схожда с обикновената интерпретация на ролята или с интерпретацията на критика. Интерпретацията е право на актьора или режисьора. Кр. Сарафов създава в тази роля много и много силни моменти. И тъкмо последното „Voilà!“, което толкова гразни г. Сагаева, е — със своето изпъл-

нение — най-силното подчертаване на *тази* интерпретация, която Кр. Сарафов дава на ролята. Ако все пак изпълнението на тази роля не се харесва на г. К. Сагаев, това не е за това, че Кр. Сарафов не създава ролята като „фикция“ — напротив, тя си остава „фикция“, — не за това, че Кр. Сарафов не притежава баритон, а тенор — а може би за това, че тъкмо за интерпретацията, която иска критикът, е нужен тенор, а не баритон. Но все пак — забележително е в дадения случай неуважението на обществото към един от най-големите наши художници, който би правил чест на всяка сцена! — Хр. Цанков прави презлед на художествените изложби и говори за някакво „художествено изкуство“. — ? — Художествено изкуство?! — Х. К. Т. (ачев) пише за „художествената изложба на Г. Папазов“. Един епилог на тази нещастна изложба: г. Папазов окарикатури несправедливо новата живопис в Зап. Европа, та даде дори възможност на г. професора от Рисувалното училище да се осмели и заговори за „флоризъм, кубизъм и експресионизъм“ — работи, които г-да професорите не ще разберат никога. Макар че заключението на г. Х. К. Т. върху г. Папазов е напълно вярно, не разбираме обаче защо трябваше да му дава съвет, че „е трябвало да използва времето, прекарано в Мюнхен — в изучаване на здравето и солидното изкуство и така подготвен да дойде и възпее тъгите и радостите на бащинията си“. Кое е това „здроаво и солидно изкуство“? Онова, което „възпява тъгите и радостите на бащинията си“? Нещастно българско изкуство!

ХУДОЖЕСТВЕНА ИЗЛОЖБА МОРОЗОВ И БОЖИНОВ в Постоянната художествена галерия. *Морозов* работи от 15 години и има претенция за нещо, за което няма право да претендира: да бъде художник. Неговите работи стоят по-ниско от най-ниската естетична преценка; това са шаблонни сладкиши, примесени с порнографна пикантност — неговите шаблонни женски тела са съблазнителни за ученичките вариации на виенски илюстрирани картички; в тях няма нито следа от художествената психологическа дълбочина на един Климт или Ропс. По изпълнение — колорит и линия — всичко у Морозова е най-безсмислена стереотипия. *Божин* излага повече карикатури — особено няколко карикатурни портрета (на генералите Тодоров, Жеков и Бояджиев) правят силно впечатление с *художествения жест*, въплътен в тях — *стилизация* на определена човешка фигура. Божин схваща много добре онова, което е съществено и характерно за карикатурния портрет — *подчертаването* на няколко основни линии, — което превръща в края на краищата карикатурния портрет в *стилизиран* портрет, още по-право казано: *декоративен* портрет (напр. портрета на Л. Филипова). Същото нещо представят и добре известните портрети на Гудбрансон: гротеската се превръща в декоративна стилизация. Други примери освен това: маските на френските писатели в книгата на Реми де Гурмон „Le livre des masques“, рисувани от Valoton, и тези на немските писатели в книгата на Möbius „Steckbriefe“, рисувани от Bruno Paul. Този вид карикатурна живопис (карикатурният портрет като стил) навежда на един интересен въп-

рос: границата между *стиланото изкуство* (примитивизмът като подчертаване на основните ритмични линии) и *карикатурата* (гротеската като подчертаване на основните ритмични линии). Въпросът е важен и интересен, когато се насочи към съвременната *експресионистична* живопис, поставена върху принципите на стилния примитивизъм. Там насочват въпроса и карикатурните портрети на Ал. Божинов. Същият е случаят и с неговите морски пейзажи с големите ултрамаринови плоскости вода — нещо, което не се нрави дори и на художествените критици. Не че Божинов отива към експресионизъм — но трябва да се установи фактът, че той третира *формата* с примитивистичния маниер на експресионизма; а експресионизмът, разбира се, почва откъд просто третиране на формата.

СП. „СЛЪНЦЕ“ (кн. 11–12) под редакцията на В. Добринов бие тревога против ВЕЗНИ и „хората около ВЕЗНИ“... Това са две-три памфлетни статийки от знаменитото трио: В. Добринов, Цв. Минков (печалният адвокат на Д. Шишманов) и Малчо Николов — трима, които проявяват еднакво силно съревнование да грабнат първенството на идеолози на еснафския вкус в нещастната българска литература. Концертът е повече от комичен. Списание то не разполага с място за рецензиране или отговор на подобни памфлетни недоразумения — а любителят на куриози може да ги подигри сам в сп. „Слънце“, кн. 11–12. Натоварен съм от „хората около ВЕЗНИ“ — не да отговоря на споменатите господа, а само да цитирам следния пасаж от една статия в сп. „Земля“, кн. 2: „Ще дойде онзи, който има право да говори, и той ще донесе скрижали за глупците; а техен скрижал е открай време не Поезията, ами онова оръжие, с което преди векове Самсон изби филистимяните: този скрижал им служи в същото време и за хранене.“

Не зная дали не се ръководи от принципите на споменатите трима господа и авторът на *Пир в Канна*, д-р К. Гълъбов. Той вече на няколко пъти издава едно съкровено желание: да се прояви като голям критик. Веднъж: със статията „*Език, драматично движение и маринизъм у Н. Райнов*“, печатана преди месеци в сп. „Сила“ и препечатана в сборник „Жътва“, а сега с цикъл статии във в. „Напредък“ (края на м. ноември), озаглавени: „*Върху няколко итена в сборник „Жътва*“ — т.е. върху съвременната българска литература. Базата, на която са положени критическите

статии на г. д-р К. Гълъбов, е онова, което той е научил от своите професори в Германия. Затова неговите статии са препълнени с академичен педантизъм, правят впечатление на семинарно изследване. Това личи най-ясно в статията за Н. Райнов; г. д-р К. Гълъбов разбира метрика, алитерация, ритмичност, стилистика — но няма онази критическа проникателност, с която би могъл да открие *същественото* у Райнова; той вижда само външното, формалното, филологическото. Това не е критика на художествено произведение, а филологически разбор на някой езиковен паметник по изданията на Lachmann или Braun... Филологическият багаж на г. д-р К. Гълъбов не му дава право и сила да се занимава с естетически анализ на художествени произведения, с литературна критика. Защото литературният му багаж изглежда да е доста слаб. Той говори за „маринизъм“ у Н. Райнов — и пояснява: „това име служи в литературата като синоним на тази склонност към описване бруталното и грозното“. Тия думи издават слаба начетеност по литературната история: маринизъм значи прециозност на изрази, езиковна афектираност — това е език на Молиеровите „Précieuses ridicules“, езикът на обществото през цяла една епоха. По този въпрос г. д-р К. Гълъбов може да се справи с енциклопедическия речник на Larousse или Brockhaus, или дори — както ми съобщават — с лекциите на проф. Шишманов по сравнителна литературна история на 16 и 17 век. Още по-ясно личи литературнокритичната неориентираност на г-р К. Гълъбов в статиите му във в. „Напред“. Написани преди всичко на вестникарски жаргон, тези статии изглеждат да са изникнали върху един само твърде прост принцип: да се угоди на общия, традиционния, средния софийски вкус — макар че авторът говори твърде често за голяма „*вкусова култура*“. И затова критикът си позволява такива нелепи и без-

принципни съпоставяния, като напр.: Николай Лилиев — К. Константинов; затова той си позволява да отрича с менторския тон на голям авторитет — с две думи и винаги с личното местоимение I лице; затова той смело заявява как би трябвало да пише еднотелно, какъв трябвало да му бъде стилът, като забравя немската поговорка „der Vogel singt, wie der Schnabel ihm gewachsen“; затова той намира случай на няколко пъти да се пошегува с изтърканата и безсмислената фраза „декагентски, модернистични увлечения“; затова, най-сетне, той разбива с един замах следната поема на Н. Райнов:

ЛОРЕНЦО ВЕЛИКОЛЕПНИ

Не ме буди,
че в строги сън ще трепне
създа по челото замислено — и свог
потоп от вопли ще опръска! —
В гърди
кръв блудна ще залепне —
кръв черна на безверен рог.
Ще съска
през векове злодейски меч.
Замислена во мрак глава ще сепне
вървеж на плахи стъпки. Хог
ще опетни
с нехвела реч
съня на Този, що светът назва Великолепни.
— Окален форум ще раздири мудно
порфирата на дни —
позор и грях.
Палацо Векио ще ви разправи чудно,
що мислех и що бях.
През съсипни
предгради позорно и безлюдно
ще сипе векове уплашени създи.

В гушата ми пълзи
разпътен змей на страст и бясна мощ.
... Не ме буди! — Когато морна нощ
кръз лиха суета
граперия размаха, та бясно фуриозо
в сребристи змии
разсипе звуци по света,
възкръсвам аз — от мрамор сянка — и гърми
изваяната мъка на печален Пенсърозо.

Да наричаш това „формена глупост, гавра с вкуса на четеща“, значи, че четецът е без вкус и усет за гушата на словото... И да говориш след това — и постоянно! — за „вкусова култура“, когато сам си написал стихотворения като напр.:

Аз искам вечно да живея
кат огън, камък и вода,
да плача вечно и да пея —
да бъда злато и ръжда!

Или:

КОЗЕЛ

Козел пред мен се в миг изпречва,
изникнал сякаш из земята...
Две очи лътят
отпред във кървав блясък,
грива златна на *тилят*.

И много такива още. И няколко месеца след това да отричаш „вкусова култура“ у хора, които са доказали, че имат такава много повече от тебе? — Прочее, един литературен анекдот, с който трябва да се ликвидира.

Всичко това — съществуването на критици ка-

то тези на Добринов, Цв. Минков, Гълъбов, па дори най-сетне и Петко Росен — показва само едно: че има още хора, които се държат здраво за издъхващата — или издъхнала вече — традиция в българската литература, традицията, която изпуща последния си агоничен стон чрез *епигонската* литература на днешния български писец, в защита на когото излизат (и с какви конвулсии) споменатите по-горе критици. Ний обаче виждаме ясно развоя на българската литература — предопределен и неотвратим, — развой отвъд днешната епигонска традиция: и оттук: нашето спокойствие и авторитет. Достатъчно е да отбележа един само исторически факт: де е Вазов, де е Кирил Христов? — Минало! Литературната съдба на последния — това е съдбата на цялата българска литература, в която днес зее пролом между традицията и — онова, което иде. Кирил Христов умря като поет още в 1903 със своите „Избрани стихотворения“; той не написа нищо след това — защото чувстваше, че няма смисъл да пише повече така, както бе писал; почувства себе си без почва — и герайлира: написа знаменитото „декадентско“ *Intermezzo*, а после — без път и до днес. Остана ли някой след него? „Реализмът“ в българската литература изживя себе си във Вазов и К. Христов. Този последният е последният от една изчезнала династия — Последният Абенсераж:

„Плачи като жена днес за короната, която като мъж да опазиш не можа!“

Това е смисълът на днешната българска литература; ний го знаем и затова сме спокойни пред всяко враждебно мнение: то е конвулсия на издъхващата традиция.

GUSTAV KLIMT (1862–1916) бе глава на новата живопис във Виена. Ученик на пищния и натруфен Маркарт, Климт остави след себе си ученици като Егон Шиле и неоготика Оскар Кокоска. Заедно със Сезан, Ван Гог, Ходлер, Гоген и Мунк, Климт е един от пратците на съвременната живопис; един от ония, които показаха, че изкуството не е пленник на реалността, на видимата цветна форма, а обратно: видимата цветна форма е пленник — роб — на фантастичните форми и краски. Неговите образи са винаги видения на нажежената душа, която разчупва и стилизира външната форма в студения блясък на иреалния символ.

РЕПРОДУКЦИИ НА ТВОРБИ
ОТ БЪЛГАРСКИ ХУДОЖНИЦИ ВЪВ "ВЕЗНИ,"



Пролет

Мирчо Качулев
Годишните времена



Лято



Есен



Зима



Сирак Скитник Илюстрация към „Марионетки“ от Чавдар Мутафов



Панго Киселинчев



Стоян Райнов
Винетка



Васил Захариев

Грехът

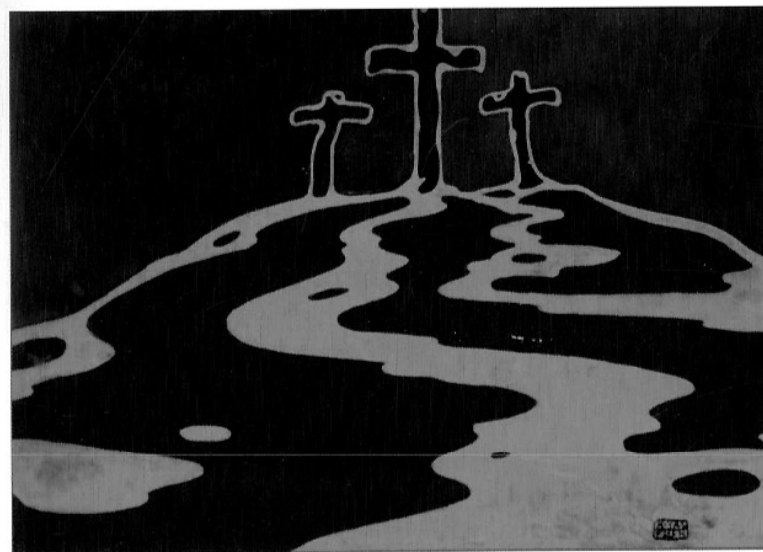


Стоян Райнов
Рисунка



Сирак Скитник

Рисунка от серията „Български балади“



Васил Захариев

Голгота



Иван Миаев

Звездна мъка



Иван Бояджиев

Езда през нощта



Иван Бояджиев

Сън

КАНДИНСКИ (1866, Москва) е фокус на всички пътища в развитието на съвременната живопис. Голям естет на новото пластическо изкуство, той лелее в своето творчество зародишите на всички нови течения: по един ослепително логичен път той е преминал всички степени в последователното развитие на основния принцип на всяко изкуство: *простотата*. Той сам казва за себе си: „Моите картини показват, че целта ми е останала една и съща и с течение на времето е добила само повече ясност и че цялото мое развитие като художник се състои в *концентриране на средствата* за постигане на тази цел, کوшто се отърсваха постепенно от всичко странично, подробно и излишно.“ — „Моята цел е: да създам чрез средствата на живописта такива картини, които да живеят като *чисто пластически (художествени) същества* свой самостоятелен, интензивен живот. Моята лична особеност е способността — да освобождавам звука на вътрешното чрез ограничаване на външното. Краткостта, сбитостта е моят най-любим начин на израз.“

В своето развитие от 1902 до днес Кандински е довел принципа на опростяването, краткостта и намаляването средствата до последния логичен предел: *до последния възможен минимум*; в този смисъл той е фокус на цялата съвременна живопис — най-чист олтър на нейния принцип: *простотата*. Започнал с колоритните ефекти на *неоимпресионизма* (той е страстно влюбен в колорита), Кандински тръгва по пътя на едно естетическо отлъчване от веществото, от формата, която владее още в импресионизма, и достига до удивителния минимум от средства — *боя и*

линия (първичните елементи на живописца) — които му доставят абсолютния *експресионистичен* художествен израз. Това е последното стъпало на живописца: живопис, освободена от оковите на външната, близко понятната форма, освободена от необходимостта на реалистичната алегория. До този последен резултат Кандински е стигнал по един свършено независим път — и това именно му дава мястото и значението на нов Колумб в изкуството, подобно Mallarmé — с чиято естетика неговата (на Кандински) естетика е в пълно еднородие. Абсолютно музикалното *слово* на Mallarmé е идентично с абсолютното музикалната *краска* на Кандински. Кандински е епоха в модерната живопис. По неговите стъпки вървят Карл Бауер, Шукенберг, Мухе, Арнолд Топ, Гончарова, Нел Валден и др. Картината „Песента на Волга“ е от началния му неоимпресионистически период.

КАЦУШИКА ХОКУСАЙ (1738—1849) е в историята на японското изкуство името на онзи художник, който — след началото на Утамаро и смелия прелом на Шараку — издига това изкуство, японското, над традиционния предел на националното и — до предела на една космическа същност. Делото на Хокусай е цял огромен мир. Той доведе цветната японска гравюра на първо до последна висота — и означил по този начин нейния край; чрез японската живопис каза последната си дума. В неговите знамена „призраци“ или в неговите пейзажи („Прочути мостове“, „Сто изгледа на Фуджи“) живее гигантският размах на един голям художник, който грабва формите на външния свят, за да създаде от тях други, художествени форми. Но този голям художник трябваше да умре в дълбоки старини от глад, премазан от омразата на своя народ — защото дръзна да извади японското изкуство от отъпкания път на остарялата благороднишка традиция и да го тласне по стръмната пътека на универсалното художествено творчество.

МАРК ШАГАЛ (Русия). Карл Айнщайн пише: „Отричането на действителността не значи нищо, а още по-малко — утвърждаването на действителността; художественото почва с думата „другояче“. И това е може би изкуството на Шагал, много повече, отколкото това на всички други експресионисти: „другояче“. И затова може би в един разговор с Айнщайн той ми говореше с увлечение и твърда увереност: „Това, което е Бодлер за новата литература — това е Шагал за новата живопис.“

В такъв случай за другия голям русин в новата живопис — Кандински — трябва да бъде запазено едно сравнение с Маларме, като не се забравя, че виенчанинът

ОСКАР КОКОШКА (р. 1886), „неоготикът“, който изхожда от Климт и Мунк и подири изход от импресионизма към експресионизма, стои в началото на цялата европейска живопис от 15 години насам.

КОЛЕДНИ ИЗЛОЖБИ. Когато вляза в българска някоя изложба — безразлично коя, те са все еднакви, — аз се чувствам веднага принуден да обиколя всички картини колкото се може по-скоро, защото не намирам храна за вниманието си — именно за вниманието си — и бързам да изляза: просто без впечатления, а за естетически емоции — и дума да не става. Аз не виждам в никоя изложба това, което очаквам да видя, а тъкмо онова, което ми е омръзнало да гледам: гърбо, поле, море, къща, волове, човек, момиче, небе, перспектива, анатомия... Докога ще трябва да се мерят с един относителен критерий всички произведения на българските художници — относително едно към друго, а не относително към един общ художествен идеал? Българската живопис стои открай време — все на едно и също — и то много ниско — стъпало: просто учебно третиране на „формата“. И нито един български художник не схвана до днес онзи прост основен принцип на всяко изкуство: изкуството не е „третиране на формата“. Девизът, що времето налага на днешния български художник, гласи: Напуснете простото третиране на формата! Художествено произведение не е формата; не формата живее, създава, изпълва едно художествено произведение, а *художникът*. В никоя картина на български художник, в никоя изложба аз не съм видял художника, а само — „третиране на формата“: гърбо, поле, море, къща, волове, човек, момиче, небе, перспектива, анатомия.

Христо Каварналиев третира в Постоянната худож. галерия — морето: „морска изложба“: вълни, вогу, вълни, с бряг, без бряг — и когато стигаши до чет-

въртата стена на салона, иска ти се — да не гледаш повече; защото няма да видиш нищо ново освен: вълни, води, вълни, с бряг, без бряг... Или най-много — хора на брега: бедни, стари, а 1а Либерман. Зрителят не получава никакво непосредно впечатление, а само относително — в сравнение (безспорно, много по-вещо третира морето Атанас Михов, а водната плоскост — Никола Петров или Борис Денев). Скулптурите на *Георги Белов*, с които са промесени морските пейзажи на Каварналиев, са моделиране, а не стилизиране: което е възможно, разбира се, само при смел замах на художника, за когото формата не е цел, а — материал.

Изложбата на южнобългарските художници в салона на Рисувалното училище не е по-лоша, ни по-добра от всички подобни ней колективни изложби. Там е Антон Митов (син), неговият съперник, пловдивският художник Гочо Савов, там са всички художници от Южна България — до Кожухаров и Пюдженев. Преминаваш през всички този „импресионизъм“, в който се отличават най-вече *Пюдженев* и *Ва. Димитров*, преминаваш, като пренебрегваш с усмивка пазарите и харманите на А. Митов и Гочо Савов — за да спреш вниманието си на две само по-интересни работи на *Георги Машев*: „Балада“ и „Поход“, в които проличава отричане от обикновеното третиране на обикновената външна форма. Машев поставя формата върху крилете на едно романтично въображение, обаче опасно е — да не би романтичната идеализация да го доведе до шаблон, нещо, което се е случило с много художници — между тях Бьоклин. Отсечената контура обаче го води към декоративен маниер, т.е. — към по-свободна и независима стилизация. Особено ярко се отделят от всичко останало в изложбата работите на *Сирак Скитник* (П. Тодоров) и *Иван Бояджиев*. Това са може би единствените български художници, които

скъсват решително и смело с досегашната импресионистично-академична традиция (рутина по-право) в българската живопис. В техните работи „третирането на формата“ се изменя в свободно действие с форма — по законите на художествения произвол и върху основата на художествената стилизация. В „Пътналата катедрала“ на *Сирак Скитник* външната форма изчезва окончателно като такава, за да се превърне в художествена форма, т.е. — символически елемент в художествената композиция. А композицията — един смел произвол — създава с голяма широта идея на мистична легенда; във формите — линии и бои — е включена идеята, която е една абстракция и достига в душата по непосреден път, който не може да бъде интерпретиран чрез никакво логично посредничество. Същото — в „Целувката на Юда“ и „Поем“. Един познат ме спира пред работите на *Ив. Бояджиев* и ми казва за „Манастира при Своге“: „Да, хубаво — но като декоративна живопис...“ Той забравя — или не знае, — че декоративното е последната цел на всяка живопис, на всяко изкуство.

ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ (концерт от негови композиции, изпълнени от него самия и Гвардейския оркестър под диригентството на маестро Атанасов в Народния театър на 18 януари 1920 г.). — Владигеров е първият у нас, който се мъчи да извади българската композиция из нейния традиционен път и да я насочи в новия път на модерната европейска музика; музиката, която има за родоначалници Bach, Beethoven и Wagner, започва с Debussy и притежава днес Cyrill Scott, Ferruccio Busoni и гр. Тази музика скъсва принципно със старата хармонична музика — музиката на мелодията; тази музика отрича и отхвърля музиката като мелодия. За да остане само: музиката като звуково съчетание — акорд. Това — по пътя на контрапункта — води към едно композиционно усложнение (техника) — но от друга страна — води към едно просто прозрение на целта — *простата* цел — на музиката и всяко изкуство: непосредното въплъщаване в художествени форми на известна идея, недоловима чрез обикновените логични (*противни на художествените*) средства. Може би у Владигеров не съществува това *логично* схващане на психологическия преход от идеята към създаването на художествената форма, но толкова по-добре: неговите композиции показват, че той го схваща *интуитивно* (независимо от голямата музикална култура, която той безспорно притежава). В неговите композиции личи едно желание да се изтръгне от шаблонния ритъм на мелодията, на безсъдържателната хармония (което въпрочем не е още достигнал напълно) и да се въземе до едно непосредно контрапунктално създаване на музикални художестве-

ни форми, положено върху ритъма на известна недостижима логично идея: посред неясните акорди на цигулки под сурдинка прозвучават внезапно и гръмко фанфари — и нашата публика не разбира това, остава в недоумение, и не награждава композитора с ония бурни аплодисменти, с които награждаваше Д. Караджов напр. — друг български композитор, застанал на чужда — не родна, не национална — художествена почва... Но Караджов е по-понятен — както Щраус е по-понятен от Рихард Вагнера, по-шаблонно сладък от Вагнера... *Сладкото* обаче е нехудожествен елемент и днешното изкуство не иска да го възприеме дори и в неговата осмислена форма — ритмически опростената хармония на Шуман и Григ. Тези мисли и схващания са интуитивно познати на Панчо Владигеров и той се стреми към едно непосредно синтетично създаване на музикални *ритми*, без подсада — и създава *новото* в нашата музика: новото, от което старото се ужасява.

СТЕФАН МАЛАРМЕ

138

Гео Мисел. Том II

Всемирната поезия не познава друг учител, около когото с искрено страхопочитание да са стояли събрани всички поети на едно младо поколение, заслушани в пророческите му думи: както някога, във времента на великите учители — Буда, Платон, Исус, Апостолите. Среда, салон Маларме: забулен от дима на своята знаменита лула — неговите бавни думи са разкривали видението на едно ново изкуство: откритие на бъдещето.

Името *Маларме* е — епоха и начало: епохата на символизма; началото на постигнатия художествен идеал.

Делото на Маларме е — дело и желание: неговата поезия и неговата естетика. Делото на Маларме — стихове и проза — е устрем на неговото желание към образа на абсолютната поезия — абсолютното изкуство.

Поезията на Стефан Маларме е възвръщане на художественото творчество към първоизточника на всяко творчество: космосът и космическите елементи: идеите. Неговите поеми чрез нагледни образи, съчетани от звук и видение — довеждат душата непосредно пред лицето на Безкрайното. Тук има и „декаданс“, и „мистика“. Бялата и зграчна поезия на Стефан Маларме е може би най-благородният израз на всеки „декаданс“ (декаданс на реалността под мистичния шум на блянове!).

Живот и Дело са едно у Маларме: художествено видение.

Видението е бяло изваяние. Красота сред прозрачност. Безплоден метал — безстрастно злато; безплодно:

— злато девствено, без мирис,
в жестокия свой блясък, в своята бледност,
едни с мраза безплоден на метала. —

„Идеята за девствеността“ — логичен плод на еклезиаста и всяко обезверяване на действителността — крие в себе си смисъла на изкуството; нещо повече: на всеки висш живот: безплодно, безцелно: С ъ м. Битие без социално приложение: Абсолют:

— Нито искам аз,
човешко нещо — мрамор аз. —

„Идеята за девствеността“ — презрение на всяка материална действителност — се доразвива и слива с идеята за смъртта: последната безплодност, последния абсолюти. Това е образът на живота у Маларме — и образът на изкуството. Животът и изкуството са едно: красота в себе си — и една тяхната цел: смърт в себе си.

От това гледище диалогът „Иродиада“ е средоточие в поезията на Маларме, образно формулирана в стихотворението „Prose pour Esseintes“, което един критик (A. Thibaudet) нарича l'art poétique на Маларме. В диалога „Иродиада“, в идеята за девствеността, са включени всички художествени извори и всички елементи на художествено творчество, от които Маларме създава своята поезия: изискаността на стиха и езика, склонността към старинното, любовта към жилището със старите мобили (и бягството от живия лазур на външната природа) и най-сетне: самовластие то на словото в поезията като единствен път за постигане на стилизиран художествен ефект.

Простолюдната легенда на Маларме е стилизирана в епитета „тъмен поет“ (un auteur difficile). Това казва Емил Фазе, Брүнетиер заявява, че „не можал да

139

Списание „Вестник“

го разбере“, а англичанинът Edmund Gosse се „мъчи“ да го разбере... Маларме е „тъмен поет“ за ония, които не могат да видят — и искат да видят в художественото произведение само известен факт. За Маларме обаче — от художественото гледище — е презряно намерението на художника — поет, живописец, музикант — да изобрази в своето творение веществен факт; не факта — а смисъла, душата на факта: идеята. Това — по примера на музиката — той иска да изобрази само чрез едно истинско художествено средство: словесния образ; Словото — като съчетание на известно пластическо видение (понятието) и самият звук (музиката) на словото. Съчетанието на ред такива словесни образи създава (материализира като видение) идеята. Така че: една поема на Маларме изглежда като произволно съчетание на много откъслечни — без видима логична връзка — словесни образи, които обаче тънко чувство — интуицията — свързва в едно цялостно видение: словесен образ на една идея. Художествената техника в поемите на Стефан Маларме е основана, така да се каже, върху музикалния закон на контрапункта; защото по друг начин не може да се изрази — или събуди — известно видение из кръга на Абсолютното.

Към тази (мистична в основата си) цел е бил насочен устремът на Маларме. Неговото дело е борба за завоюване на тази цел: поемите му, а също и естетическите му статии. Те — естетическите статии на Маларме — не са тълкуване на „тъмната“ му поезия, а — борба за своето изкуство: борба за неговото освобождение из оковите на слепия веществен реализъм. В критическите статии на Маларме се намират златни букви за всяко антиреалистично изкуство.

Затова Стефан Маларме стана средоточие на оная литературна школа, която излезе в откритата борба срещу реализма — плод на материализма на 19 век:

Символизма — а днес, когато тази школа не съществува вече, остана — Маларме — като първоизточник на цялото съвременно изкуство — тласък на неговото сегашно и бъдещо развитие. Безбройните школи в днешната поезия и живопис, събрани под общото име „Експресионизъм“, черпят от Маларме сила за своя устрем към общата, последна цел на изкуството: постигнатия художествен идеал.

Предварително и неотвратимо условие за художествено творчество е — материалът; художникът трябва да владее боите и рисунъка, музикантът — гамите и хармонията, поетът — словото, езика. Поетът е длъжен да владее езика така, че да чувства ръката си свободна за най-смел замах, за неограничена от нищо игра — „*licentia poetica*“. От писателя не се иска филологическо, а психо-естетическо познаване на езика — езика като материал за художествено творчество, а не обикновен човешки израз на мисли, описание на вещи и случки и пр. Въпросът е: българският писател, българският поет, българският език. Отговорът е сърцераздирателен: българският писател не знае български език. Ний нямаме един определен от дълга литературна традиция, установен в своите богатства *литературен език*, защото нямаме литературна традиция. Днес ние слагаме основите на литературна традиция — и трябва същевременно да положим и основите на литературен език. Този, който полага основите на литературна традиция — той полага и основите на литературен език: *писателят*. Не филологът; литературният език няма нищо общо с филологията — и той ще бъде създаден, нашият литературен език, не въз основа маса филоложки издирвания в областта на старобългарската морфология, етимология и пр. — а въз основа живия — днешния — български речник. Бедата е там, че има мнозина, които мислят, че нашият литературен език трябва да се *реставрира*. Нямаме какво да реставрираме, а трябва да създадем, да установим създаденото. Типичен и известен реставратор на някакъв въображаем чист ли-

тературен български език е Балан; неговият език е рожба на филоложка вманиаченост и езиково невежество — балановския език не говори нито един жив българин. И скръбно е, когато по негов ум се повличат и писатели, и поети — и пишат „вси“ вместо „всички“, „заистина“ вместо „наистина“ и пр. Това не е чистота, а нечистота — забъркване — на литературния език; защото е безсмислено да казваш „заистина“, когато всеки българин казва „наистина“... Но целта на тия и други, още по-чудовищни балановски абсурди е друга — и похвална: да се очисти българският език от всевъзможни чужди примеси — руски най-вече; всяка крайност е абсурд — без смисъл и оправдание. Абсолютните пуританци в българския литературен език не искат да оставят *нищо една чужда дума*; и се получават нови безсмислици, като напр.: „безобразно“ вместо „безформено“, „скупно“ вместо „заедно“, „балкан“ вместо „планина“ и пр. Абсолютното пуританство постига по този начин тъкмо обратен резултат: не „чистота“, а нечистота в езика. Излишен и безполезен е този пуритански сецесионизъм на някои български поети, това разчленение — вместо сгружаване — на общите усилия за създаване на общ литературен език. А целта е: да се утвърди — не да се измисли — българският литературен език. Нека се съзнаят преди всичко неговите елементи: български и чужди. Да — обаче чуждите! Разбира се, те не са никому желани, но тяхното унищожаване днес е също тъй безсмислено, понеже тяхното съществуване в българския език е наложено може би от нуждата; т.е. тяхното съществуване в нашия език трябва да се смята по-скоро за богатство, отколкото за нещастие. Друг е въпросът — когато се натрапват на езика ненужни чужди думи или руски форми на български думи и т.н.; а това е толкова лошо, колкото и насилственото вмъкване в литературния език на чисто диалектич-

ни елементи (чрез Пенчо Славейков, П. Ю. Тодоров, Елин Пелин и др.) — като напр. и най-вече: „со“, „во“; каква дума е „со“ — българска? Кой говори така? Дори сам писателят, който я употребява, не говори така!

Чистота на литературния ни език ще бъде постигната само тогава, когато от целия употребяван днес в книжнината речник се задържи и утвърди всичко онова, от което *литературата* има нужда: трябва да се запазят всички думи — с изключение на диалектичните; някои всекидневно употребявани турски думи, срещу които нямаме равнозначни български; ония руски думи или български с руски окончания, които са узаконени от дългата употреба и са в същото време незаменими с други, чисти български думи; руските форми на известни думи, когато придават особено значение, друг нюанс на думите — напр.: падане и падение; всички други чужди думи, без които не можем, понеже или изразяват понятия, за които ний нямаме дума, или пък придават на известно понятие *особен дъх*, нужен за художествената работа на поета. А днешното езиково пуристанство, проявявано от някои писатели, е заблуждение, което може да има много известно индивидуалистично значение.

ГЕОРГ ТРАКЛ (бележка към разказа му „Преображение на Злото“). Роден в Залибург, 1887, починал на 3 ноември 1914 в Краков. Дълги недели поход като санитарен подпоручик с една санитарна колона през Галиция. А след това — бърз поход към Гродек, един санитарен пункт, без лекари и превързочен материал. След пет дена, прекарани там, той искаше да се убие. Той стенеше: „Не, не мога вече да живея, трябва да се застрелям.“ Другари се опитаха да го успокоят, отнеха му револвера. Но един полкови лекар съобщава това в етапното комендантство и след няколко седмици, след като Тракл бе се вече овладял и спокойно и безукорно гледаше службата си, получи се при Тарнов заповед да се върне в Краков. Той мислеше, че го пращат на служба в някоя военна аптека. Но за негов ужас, оказа се, че той е откомандиран за надзиране на душевното му състояние в Краковската гарнизонна болница. От 10 октомври нататък Георг Тракл не може да спи нито една нощ вече, обладан от страх — лудост на преследване, — че един ден ще бъде обесен като предател. Тракл пише на един приятел: „Моето здраве е, изглежда, малко разклатено и често изпадам в неизречима скръб... Телеграфирайте ми няколко думици.“ Може би безкрайната меланхолия на един затворен в тясната болнична килия би се поправила чрез уволнение и домашно, приятелско лекуване? Една слаба треска, след това ангина дава повод на лекарите да го задържат в мрачната болнична обстановка, което е могло да произведе върху Тракла само едно впечатление: че скоро ще бъде осъден и екзекутиран. В едно писмо от 27 октомври той съобщава, че се готви за смър-

тния си час, и пише: „Аз се чувствам вече почти на другия бряг на живота.“ — И освободи се от ангина и тясната болнична килия на живота.

Ординарецът на Тракл, към когото неговият господар се е отнасял винаги с доброта и е споделял братски всеки обед и вечеря, рудокопът Матиас Ром, пише: „А пък мене моят господар ме жалеше всякога и добре ме гледаше, и това няма да забравя никога... Аз ще си спомням всякога за моя мил, любим, незабравим господар и че той трябваше да загине по такъв злочест начин. На 3-й вечерта той беше добре и по братски ми каза в 6 и половина часа, донесете ми утре в 7 1/2 кафе и ще спя. А на 4-й беше вече друго, моят мил господар нямаше нужда от кафе, защото господ го бе повикал при себе си.“

Ординарецът занася кафето навреме, но вижда през дупката на вратата как неговият господар лежи в леглото със затворени очи, тежко дишащ, и не иска да го разбуди, него, който не е спал толкова нощи дотогава. Но тъй като Тракл дълго след това не ставал, ординарецът се върнал с един болничен служител: те викали, блъскали, пръскали с вода — Тракл лежал неподвижно, без да отвори очи, и само гърдите му се повдигали в тежка агония. Идват лекари и не пропускай вече верния ординарец в стаята! Полските служители го изхвърлят навън. До късна вечер Тракл лежи неподвижен, само сърцето му бие бурно. На 4 ноември сутринта тялото му бе покрито с плащаница. В болничния параклис свещениците опяват наведнъж седем ковчега, които служите отнасят във военните гробища. Единственият присъстващ на погребението на Георг Тракл бил рудокопът Матиас Ром.

Така описва Алберт Еренщайн последните дни на младия поет, за да продължи:

„Неговият живот беше винаги засенен — кротка меланхолия пред смъртта, която той виждаше постоянно

пред себе си, люшкане пред разтлението, което той постоянно чувстваше. Понякога все още го радваше сумракът на гората, а след това той диреше отново утеха в опиянение от вино, веронал, морфиум... Най-силното впечатление през неговия спокоен живот беше: когато веднъж, от четвъртия етаж на една къща, той пуснал надолу една угарка от цигара и гледал как пада, пламва, припламва, угасва, става нищо, сива пепел. И цели часове разказваше той за грозния вид на една лигава жаба, която видял някъде, близо до един тунел... А след това замина за Галиция, видя — как един тежко ранен слага край на себе си и на мъката от раната в корема, видя — как човешки мозък попръсква стените. Неговото съчувствие към човешката болка разклати ума му, както сам бе пророкувал в едно свое стихотворение: „странникът загубва себе си посред черно ноемврийско разрушение“.

Той беше като Хьолдерлин, но премина своя път по-бързо. Неговите стихотворения бяха предчувствие на смъртта, той бе поет на разтлението — — — Малцина знаят кой бе той: малцина познават неговото дело: че никой в Австрия не е писал някога похвални стихове от Георг Тракл.“

Тракл остави две книги: „Стихотворения“ и „Себастиан насън“ (стихове и проза). Той е първообраз на поета съзерцател. Неговата поезия е съчетана цяла из пластически образи: „По твоето чело се сипе черна роса, последното злато на изчезнали звезди.“ Така в „Преображение на Злото“, така в „Зимна нощ“, така в „Себастиан насън“. Пластическият образ в поезията на Георг Тракл — непосреден и реален — е плод на съзерцание: и се превръща в символ. Неговите стихове и неговата проза са образци на чист „реализъм“. Реализъм, в който нещата са гледани така, че получават своя дълбок, скрит, истински смисъл: нещата получават своята душа — и се превръщат в символи.

Георг Тракл не е „символист“, той е реалист. Но в неговата реалистична поезия се разкрива — както никъде другаде може би — изключителното значение на символа като единствено средство за художествено постижение. В неговия разказ, или поема в проза, „Преображение на Злото“ образите са наредени един до друг, свършено самостоятелни и реални в своята първобитност; но художествената интуиция ги нарежда така, че създава между тях асоциативни връзки, които ги превръщат в символи, символизиращи, сътворяващи пред нас идеята: преображение на Злото. Обаче първичната реалност на образа — несвързан в никакви логични, рефлективни вериги, образа, оставен сам на себе си като пластическо видение — запазва образа като символ и го предпазва от нещастие да бъде алегория, което значи: едно нехудожествено изчакване на късметната логика. Алегорията е нехудожествен образ. Художественият образ е алогично видение; символ. Всеки художествен образ — реален сам за себе си — е символ; като символ той става нереален — застава вън от действителността, в изкуството. Пластично-реалистичните образи в поезията на Георг Тракл са може би най-добрият пример за това.

ЖИВОПИСТА, която нашите художници ни поднасят редовно в самостоятелни и колективни изложби, започва да става положително банална; банална дори и за обикновената публика. Това е все същият, всеобщият, вседостъпният — популярен до баналност — plein air, импресионизъм, широки петна, пейзаж, въздушна перспектива, виолет и оранж... Това е отпъканият глум на днешната българска живопис — и в него кретат всички: Щъркелов, Гюдженов, Кожухаров, Борис Денев, Борис Митов, Ник. Танев... Този път, по свой ред, в Пост. худ. галерия се мъчи да ни занимава

Никола Танев. Но — ако не друго — поне еднообразието на сюжет и третиране, ведно със студената безидейност на неговите зимни изгледи от София, убива вниманието на погледа, а тази — след Ник. Петров — тъй всеобщо обикната мъгливо-лека въздушна перспектива повтаря все същата стара песен: plein air, импресионизъм, широки петна, пейзаж, въздушна перспектива... Може би последните работи на художника да са известно постижение, известен напредък за него — за художника, — но не и за българското изкуство, а още по-малко за изкуството изобщо. Дори ако приемем, че българското изкуство е заключено в някаква своя собствена цел, пак художествените постижения на тази изложба не биха добили особена художествена цена; защото тия художествени постижения са тъй всеобщи, че днес българската живопис рискува да стане възплъщение на понятията застой и монотонност: днес всеки български живописец е до толкова подобен на някой втори, трети или четвърти свой брат, че аз — зрителят — не мога вече да

разбера с какво единият се отличава от другия или с какво единият стои над другия; и не само това — художникът сам повтаря себе си, всяка втора картина е второ издание на една първа: точка на замръзването — униформа — плоскост — морско равнище: и нищо един лъч на оригиналност, нищо един скок към новота. Plein air, импресионизъм, широки петна, пейзаж, въздушна перспектива... това впечатление добива човек от всяка изложба — също и от следващата поред изложба на

Ва. Димитров. Някога този художник не знаеше да рисува и се наричаше „декоратор“ — защото рисуваше тъй, както рисуват художници като Берберов, Обербауер и др. От старите „обербауеровцини“ — безжизнено зелени и пруско сини пейзажи — има и сега: поточе, надвиснали клони, прилични на пера, пруска синя, — черно студено... Но това са анахронизми за самия художник; само с тях той би бил сам анахронизъм между своите колеги. И затова той се е постарал да се изравни с тях — та това, което ни поднася в Постоянната художествена галерия като *ново*, напомня изведнъж Н. Петров, Танев, Пюдженев: plein air, импресионизъм, широки петна, пейзаж, въздушна перспектива, прекален оранж, сладък виолет... „и скучно, и грустно!“ — Истината върху днешното българско изкуство би трябвало да се каже смело и веднага: че ако оная дребна художествена критика, която имаме, продължава да тегли релации между отделните художници и да съпоставя (със своята *относителна* българска мярка) единия към другия — българското изкуство ще попадне в един омагьосан кръг, из който няма изход: plein air, импресионизъм, широки петна, въздушна перспектива... По моето схващане — днес художествената критика, която иска да хвърли нови идеи в българското изкуство, би трябвало да застане в решителна борба с всичко онова, което

се е излагало и излага в общи и частни изложби, т.е. с евтината епигонска живопис, която шуми под сянката на Ник. Петров — и тъкмо с нея; защото мина времето на „професорската живопис“, времето, когато българските художници се *учеха* да рисуват — днес от тях се иска творчество; а творчество няма *не само* в „професорската“ живопис, но в днешната (бих казал: модната) квазиимпресионистична живопис. Защото творчеството не е шаблон. А шаблонът в днешната българска живопис личи не само от това, че всички днешни живописци са една обща униформена маса, но че плоскостта на тази униформена маса не се нарушава и от студентите по живопис, които — вече няколко пъти — ни канят на свои самостоятелни изложби; и те рисуват — ако не по-добре — във всеки случай не по-зле от професорите и епигоните на Н. Петров. Този път в малкия салон на Пост. худож. галерия ни сюрпризира

Атанас Тасев с изложба „из селския и градския живот“. В работите на учениците се виждат най-добре грешките на учителите. А тези грешки се синтезират в едно само понятие: о к о; виждане на действителната форма. И в своите малки маслени картинки Ат. Тасев ни поднася безпогрешно гледани пейзажи, жанрови картини à la Liebertmann — един кърпач, шопи с кожуси — безпогрешно гледани и живо предадени, — с една дума: дава ни маси от вещество, но не и — *маса*. А между толкова много вещество — тежко, действително и делнично — все пак той ни дава поне първия *чисто импресионистичен* пейзаж в маниера на Уистлер или Търнер: София в утринна мъгла — с леки и неестествени бои, лазур и роза. Но ласките, с които бе посрещнат този млад художник, могат да бъдат гибелни за него.

от Петроградския Суворински театър играе в театър „Ренесанс“ „Неизвестната“ (La Femme X.) от Бисон. Възхищението, което актрисата събужда в нашата публика, произтича не толкова от художествена ѝ игра, колкото от предварителния — заслужен или незаслужен — чар, с който е обграден всеки чужд артист в очите на българина. Играта на ДнепрOVA е съдържано реалистична — игра, в която подчертаванията не са съгъствяване, стилизиране, а претрупване на реалистични елементи; така че ефектът, който се получава, е не ефект художествен, очистителен, а мъчителният ефект на действителността; съзливата френска трагедия става още по-съзливa и изтръгва сълзи от очите на наивния зрител — без да носи художественото очистение, което е радост, а не скръб. Всеки сценичен образ е художествено произведение — а художественото произведение има особения ефект на своя живот, различен от ефекта на външния, действителния живот на човека; а ДнепрOVA създава втория вместо първия. На това отгоре тя е вече помразена от старостта — което на свой ред допълня негативно и разваля положителното в играта ѝ.

АЛ. ТЕОДОРОВ-БАЛАН пълни $\frac{3}{4}$ от последните книжки на сп. „Слънце“ с „поетични разкопки“ из първите Вазови сборки и с литературно-художествени статии: „Суровакня“, „За кого е българската поезия?“, „За кого са науката и изкуството“ и пр. — „Живописът и ваятелството — пиктура и скулптура — по отношението на българското общество към излаганото мери и художникът своето изкуство, проверява своя наглед и дарба, готви своя напредък или резигнация.“ — „Отделни господари си изискаха за сградите господствена чърта на готически слог (?), от мавритански, та че и от античен храм — тоя подирният за голяма протива между форма и идея, за ефект на *травестия*.“ „Покойната българска царица Елеонора бе страстно обикнала старата българска къща, с нейния *градежен слог*, с нейната дървена, желязна, писана и везана *шарба*.“ И най-сетне: „Всяко изкуство гони да постигне нещо. А то е една цел, *вън от същията* на изкуството!“ (!)

Моята бележка за езика (кн. 7) е предизвикала г. професора да напише цяла статия „Езикът“, в която ме изкарва „неразумен и безочлив *мусаанец*“ (български превод на чуждата дума „олимпиец“?), и то със следните силни аргументи: „Оня наш човек от Мусала, който отрича всяка стойност на филологията за делото на книжевния език, или изобщо за книжевен език, без друго е учил по-рано нещо за български език, или изобщо книжевен език — учил нещо филоложко, — и сега, откак се *оперил* за книжевник, вече забравя учителя си, и *голетански* и дързостно го отрича, подобно на всякой неблагодарник.“ „Има и книжевници — които са вършили самоучка филология.“ „Който не разбира в що

състои българщината в една реч, в що състои индивидуалността на един слог, той, недоволен поради нещо негли съвсем друго от автора на *тия реч и слог*, токо се изпъчи да кори и гади, уж за да извоюва слава, а то всъщност, за да заголи своята юродивост.“ „... с това е съгласен и оня мусаланец, когото понапуснах малко, за да го *пипна* отново: нека се съзнаят, каже, преди всички елементите на нашия книжовен език, български и чужди, та тогаз да се утвърдява тоя език!“ „Мусаланецът мой лото съди, че то е от мене мания и невежество. Той кори във всяко подражание ония, които са взели (?) уж от мене гумите „вси“ и „заистина“. А тия гуми *поистина* не са мои...“ За да свърши най-сетне с това куриозно рго до то сиа, трябва да отговоря на следния въпрос на г. А. Т. Б.: „Да създадем — ала как; с какво вещество, по кой образец?“, а именно: като му повторя схематично всички точки на моята бележка за „езика“: 1. Създаването, което се иска днес от българския „книжевник“, е само установяване на езика, защото 2. Богатството на езика е вече дадено, бъдещият лик на езика е очертан и защото никои „книжевник“ не е изобретател на език. 3. Това ще стане по „образеца“ на всички груги езици, който образец е заповедта на езиковната история — заповед *вече казана*. 4. Българският език не може да бъде абсолютно чист български, затова всяко старание да го очистим, като заместяме узаконени чужди гуми с български или изкуствено изковани квазибългарски, е едно безсмислено „пуританство“. 5. *Късно* е да се натрапват на литературния език диалектични гуми; това именно прави езика на Пенчо-Славейковите книги напр. невъзможен. 6. Всяко езиковно новаторство на един писател остава за негова сметка (в полза или вреда) и не ще се натрапи на целокупния литературен език, щом този език е вече роден. 7. Трябва само да го съзнаем и установим, по-право — да го посочим: този е той, такъв и такъв е той.

НЕБЕТО

Небето е ключът на Света.

Светът: небе и предмет. Небето пред предмета и небето зад предмета. Две небеса.

Небето *пред* предмета е земна атмосфера, въздух. Небето пред предмета разтапя формата и цвета на предмета: въздушна перспектива: — импресионизъм. Коро, Моне, Уистлер.

Небето пред предмета е въздух между Аз и Света: видима реалност, земна атмосфера — *реализъм*.

Обаче:

Аз — Свят — и Космос.

Небето *зад* предмета е пространство между Света и Космоса; то е без въздух — бездна, в която се вливат Аз и Свят. То е синтез на невидимото и неведомото; заключване на много стихии — невидимото и неведомото — и затова: маса; синтез: Платонова идея. Небето зад предмета е абстракция. Реалността изчезва. Вместо земна атмосфера, въздух — пред нас небето застава като пределна стена на Света, абстрактен екран, върху който се отразява Аз: — *Експресионизъм*.

Не отразяване на Света през Аз в изкуството — което изкуство е: отражение на Света. А отразяване на Аз през Света в изкуството — което изкуство е: Космос. Вечност, Абсолют.

Импресионизмът: Светът се разтапя във въздуха между Света и Аз. Светът се връща назад — минава през Аз — човека, — за да се появи в него като изкуство: впечатления от вън, от реалността.

Реално изкуство.

Човешко изкуство.

Земно изкуство.

Тленно изкуство.

Аз не съществува. Аз е безлично. Аз е огледало. Светът — видимата реалност — е всичко: и Аз, и Изкуство, и Абсолют. — Светът.

Експресионизмът: Аз взема — грабва — Света и го разтапя в небето за Света. Светът отива, изчезва напред — за да се появи в Космоса като изкуство: сливане на Аз с космическите елементи, с Платоновата идея.

Антиреално изкуство.

Божествено изкуство.

Космическо изкуство.

Вечно изкуство.

Аз става Космос. Аз става Изкуство. Аз става вечност. Аз става Божество. — Алфа.

Светът — предметът — изчезва. Изчезва като установена величина; загубва своята определена, собствена цена. Става преображение; — средство с относителна цена: образ, символ.

Светът съществува още само като призрак. Предметът не е вече форма, а безформено сурово вещество: скала, от която Духът чук издява форми. Форми в Космоса. Абсолютни въплъщавания на Аз. Космосът на Изкуството. Аз не е огледало; Аз твори: Аз е божество. — Абсолют.

Аз хвърля Света в Безвъздушното небе; във Вечността. Тук изчезва всичко реално, всичко вещество — за да остане душата на предмета, предметът одухотворен. Така той запазва само своите контури, запазва възвишението на своята веществена душа — става маса; става от веществена реалност — дух, творение на духа. Преставя да бъде реална форма, реален образ — става художествена форма, символ.

Безвъздушното небе за предмета убива предмета: убива го като вещество, за да го увековечи, одухотвори. Тук предметът е дух — рожба на дух. В експресионистичното изкуство не съществува външна, веществена, реална форма: човек, кон, къща, дърво, — а съществува художествена форма, създание на духа Аз.

Аз хвърля Света назад в Безвъздушното небе — в най-далечната, последната перспектива. Перспективата изчезва; никакъв пръв, втори и трети план — няма въздух, няма пространство: изчезва и всяка перспектива. Остава една само всеобща плоскост: плоскостта на Безвъздушното космическо небе — плоскостта, на която ще рисува художникът: платно или ватман. Плоскост, която художникът трябва да запълни с художествени форми. Изчезнала перспективата с безбройните свои планове, значи — изчезнали приливите на линии и бои. Линиите и боите се явяват без реалистичните настроения на нюансите — явяват се елементарни, първични: примитивизъм. Такава е художествената форма в експресионистичното изкуство, формата, която твори духът Аз — различна от формата в природата, предмета между Аз и Света — който е създание на Бога.

Бог Аз твори нови, свои форми — художествени форми. Това е изкуството. Затова:

Всяко изкуство е експресионизъм; творчески израз, израз на Бог Аз.

РУСКАТА ТРУПА Днепрова—Яковлев гастира от „Ренесанс“ в Нар. театър с „Идиот“ по романа на Достоевски. Всяка драматизация на роман е един хилав хермафродит — а най-вече драматизацията на „Идиот“, направена от самата Днепрова. Текстът, макар че е взет от Достоевски — не е от Достоевски, още повече за това, че сценичната му интерпретация дава един резултат почти 0! Представянето на „Идиот“ беше най-големият блъф на самозваните артистически знаменитости, пристигнали от Русия. А ако все пак „публиката“ аплодира — това е наистина една еврейско-руско-русофилска публика, която аплодира à priori. Г-жа Днепрова, презряла битова актриса, е невъзможна à priori в ролята на Настасия Филиповна; и това, което дава тя, е не само „бледен“, но невъзможен образ. В представлението участват и двете актриси от Нар. театър: г-жите Бугевска и Казакова. Двубоят Днепрова—Бугевска свършва с решителна победа на последната, въпреки това, че — както изглеждаше — тя играе болна, с разстроен глас. В IV действие руската актриса изчезва в широко разлени темперамент на г-жа Бугевска, една силна драматическа художница, противопоставена на една изчерпана, престаряла актриса, каквато е Днепрова. Нищо особено не е и типичната интересантност на г. Яковлев. А за останалите руси — и дума да не става; това е един кекав ансамбъл от посредствености и лигави фарсисти като г. Городецки. Самият „Идиот“, княз Мишкин, беше един ужас в ръцете на г. Ченгери: вместо образа на един Исус в модерни грехи той ни дава един истински идиот, подплашен и хилав, вина-

ги разтреперан на небрастенична почва... Образът на Достоевски обаче липсва; и се получава една битова руска грама в духа на „La Femme X“. Единствено изключение прави артистът Манецки, подобен в играта си на нашия Огнянов или на един Bruno Decarli, един артист, който, без да бъде „знаменитост“, е един добър артист, привличащ погледа със своята игра.

ТЕАТЪР „РЕНЕСАНС“: „ЧЕРНОТО ПЕТНО“ от Кагелбург и Пресбер; гостува Юрий Яковлев. Новият Софийски театър, който завидя на големия успех на Свободен театър и от пет месеца забавлява софийското общество с оперетките „Феята на карнавала“, „Принцесата на доларите“ и „Мамзел Нитуш“, е решил да опита щастieto си и в драмата и под режисьорското ръководство на Юрий Яковлев ни сервира един фарс: „Черното петно“. Впрочем и оперетата, и фарсът са все съчетание на кабаретни номера и имат за единствена цел да раздвижат мускулите на смеха у публиката; така че театър „Ренесанс“ остава верен на своята програма — също тъй верен, както и Свободен театър от две години насам. „Черното петно“ е един фарс от най-чиста проба; и ако това ни се поднася за „драма“, т.е. за художествена работа, въпрос е дали актьорите, които изпълняват кабаретните номера в тая драма, са художници. Впрочем то са начинаещите младежи на оперетния репертоар в „Ренесанс“ — с изключение на Юрий Яковлев и Борю Зевзека: последният, както е известно, е самосъзнателен „комик“ или „комик“ — обаче художествено право запазва за себе си г. русинът Юрий Яковлев, режисьор и актьор, който си спечели голяма известност и слава в София. Режисьорът ни поднася — и с голяма вещина — фарсове от рода на „Черното петно“, а когато е въпрос за сериозна драма — имаме пред очи „Идиот“, дето в ролята на „идиот“ бе поставен самият Достоевски. Актьорът е „типичен актьор“ и ни поднася „типове“ — а типовете не са още драматически лица и не са художествени произведения,

защото са фигури, а не лица; те могат да бъдат само интересни или смешни (каквито са всички „типове“, които ни е поднесъл г. Яковлев), но „драма“ те не са, защото не носят драма у себе си, защото са продукт на етнологическо или социологическо *наблюдение*, съчетано със способност за възпроизвеждане на наблюдаваното — не продукт на художническо *самонаблюдение* — и затова: по-скоро *научни*, отколкото художествени произведения. Бих казал дори един парадокс: типичният актьор не е актьор. А режисьорът Яковлев: ако за постановката на „Идиот“ не би могло да се каже нищо добро, тук, напротив: г. Яковлев е успял да създаде *фарса* във всичката му пълнота от смехорици, шарж, пресилено викане, пресилени пози, както сам той, г. режисьорът, си позволява да представи на публиката един чудесен Kunststück от цирка: смях, приличен на свирка — и публиката се смее! Кое то е целта на представлението и което се допълня освен това от българския жаргон, размесен в руския език на г. Яковлев: с една дума — художествено творчество. Ако театър (?) „Ренесанс“ иска да ни поднесе с „Черното петно“ драма — намерението му е сбъркано; а ако прави финансов опит с „драма“ — намерението му е също сбъркано, защото в това отношение оперетата е за предпочитане; не остава прочее нищо друго за „Ренесанс“, освен да остане верен на своята програма и да сваля от своята фирма думата „театър“. А ако остане само „Ренесанс“, какъв смисъл ще има тая дума? Ренесанс (т.е. възвръщане) на какво? — на изкуството?



Гео Митев, 1913 година



*Мила Керанова, около 1913 г.,
преди да се срещне с Гео Митев*

ГОДИНА ВТОРА (октомври 1920 – април-май 1921)



Къща музей „Гео Милев“ – Стара Загора

РОДНО ИЗКУСТВО

1

Въпросът не е за дружеството „Родно изкуство“ — а за „родното изкуство“ като девиз в изкуството. Никъде може би не се дига такъв шум с тази стара фраза, както у нас, никъде тя не се напраща като закон на художника тъй, както у нас — защото в нея дири убежище една голяма мъртва традиция, нея тази мъртва традиция иска да употреби като последен отбранителен удар за себе си.

Първият въпрос обаче е: дали библейският Адам е бил еврей? Или — дали биологическият прачовек е имал известно национално съзнание?

Защото теорията на „родното изкуство“ е изградена тъкмо върху отделното национално съзнание — защото „родното“ изкуство е тъкмо проява на национализъм — и затова: онова, срещу което родното изкуство взема враждебна позиция, то е именно едно интернационално или анационално изкуство, едно изкуство на човека без „националност“.

Изкуството днес — след едно хилядолетно развитие — възвръща своите пътища към първичния човек на прабитието — към Адам. Въпреки огромните завоевания на цивилизацията (или може би — тъкмо като последица на днешната цивилизация) днешното, съвременното изкуство дири и намира извора на своите сили в *духовната първосъщност* на човека; човека, отлъчен от своите веществени преображения, преоценки и придобивки, освободен от всичко онова, което наричаме днес веществена култура, цивилизация. Съвременното изкуство, възвръщащо своите пътища към първичните — духовните — извори на всяко

човешко битие, изпуща из кръга на своето зрение всестествената зрелост на съвременността; която е: преображение на битието в бит, на човешкия род — в народ, на всемира — в провинция.

И тук именно жестоката антипеза между днешното изкуство, в неговото пълно развитие, и онези естети, които искат да заточат изкуството в затънтената провинция на „родното изкуство“.

Понятието „родно изкуство“, с което е наводнена българската литература, особено от 1–2 години насам, е със същото съдържание, което бе дадено преди 20–30 години на течението Heimatkunst в Германия от неговите естети Bartels, Lienhard и др.: възвръщане към бита на широките народни маси в страната, в провинцията — против висшите естетически стремежи на литературно-художествените школи в градовете — природа, вместо култура — чисто национално съзнание — национално изкуство: родно изкуство. Това „родно изкуство“ искаше да бъде само едно: битово изкуство; естетиката на „родното изкуство“ слага в основата на изкуството преди всичко: народния бит, с всички негови особености и отличия от всеки друг народен бит. „Родното изкуство“ е по-вик против онова изкуство, което имаме днес.

Следващите мои редове имат за цел да определят отношението на съвременното изкуство към тъй нареченото „родно изкуство“, Heimatkunst — към национализма и неговите изисквания от изкуството.

Безспорно националното чувство съществува може би много по-ясно и положително, отколкото всички външни отличия на националност и раса — като един деятелен елемент в духовния мир на отделния човек; като една подсъзнателна сила в духовния живот на човека — сила, създадена и развита в продължение на много векове по неизведимите пътища на индивидуалния живот на всяко отделно племе — плод

на историята, природата, климата и хиляди други външни влияния. Тези подсъзнателни сили дават на немца или французина едни, на българина или испанеца други външни и вътрешни особености: те са създали неговия език — съчетание на определени звукови особености, — неговия вкус, неговата походка, чертите на лицето му, неговия слух, неговите понятия за скръб и наслада, за хубаво и грозно, за добро и зло.

Тези сили образуват едно национално подсъзнание. Националното чувство е подсъзнателно.

Бих го сравнил с половото чувство: те са елементарни психологически сили — мистични стихии, — които създават и движат живота, създават неговото напрежение и отбелязват неговата боя. Полът е кинетически резервоар на живота; националното чувство е, бих казал: регулатор на жизнената кинетика у човека. Без половото чувство човекът става кремен. Без националното чувство човекът става жител на планетата Марс. Значението на националното чувство като деятелна духовна сила у човека лежи в неговата подсъзнателност.

Обаче: изведено от подсъзнание в съзнание, националното чувство става национализъм, патриотизъм — а с него художникът няма работа. Тъй както: изведено от подсъзнание в съзнание, половото чувство става порнография — а с нея изкуството няма нищо общо.

Полът и националното чувство (едното — първоизточно, другото — създадено от векове живот) са два елементарни, подсъзнателни двигатели на духовния живот у човека — там се крие началото и на всяко художествено творчество.

Полът е индивидуална енергия. Националното чувство — масова.

Масов продукт на националното чувство е битът — народното богатство, натрупано в безбройни етнографически и исторически факти. Върху тези

факти слага „родното изкуство“ основите на своята естетика; то иска да бъде възпроизвеждане на тези факти. Но тук лежи естетическото заблуждение на „родното“ изкуство: изкуството преди всичко не е никакво възпроизвеждане на факти; възпроизвеждането на факти има друго име: фотография, етнография, история.

А второто, психологическото заблуждение на „родното“ изкуство произтича от това, че националното чувство се извежда от подсъзнание в съзнание, от кръга на интуицията — в кръга на логиката. А художественото творчество е винаги интуитивно, винаги движение на подсъзнанието; следователно: алогично. Логичното творчество на съзнанието създава — не художествени, а научни произведения; то е наука. Ако това логично творчество бъде плод на националното съзнание (а не подсъзнание) — получаваме патриотическа, политическа книжнина: вестник, или: етнографическа наука. Това са логичните консеквенции на „родната“ естетика — и това е самото „родно“ изкуство, изградено върху бита и националното съзнание: битово-политическо изкуство.

Такова беше изкуството на немското течение Heimatkunst; макова е и това, което се твори у нас като „родно“ изкуство: „Песен за селяка“, „Победни песни“, „Старият воин“, „Дядовата Славчова унука“, „Румънски изстъпления в Добруджа“ и т.н. — достатъчно: вестник! С други думи: това, което всъщност иска да бъде „родното изкуство“, то е: изкуство за народа. Отношението между „народно“ и „национално“ изкуство е едно от отношенията на две основни схващания на изкуството, които водят — особено днес — жестока борба: материалистичното и идеалистичното схващане. Първото приема всяка вещ като вещество, второто — като психологически феномен, символ; в първото националното чувство се про-

явява като народен бит, във второто — като психологически деятелен елемент.

Изкуството обаче — съвременното изкуство и всяко истинско изкуство — не може да бъде народно, за народа; по простата причина, че в творчеството на художника не може да вземе участие националното чувство като съзнание, като логическо дадено — бит; защото художественото творчество е винаги интуитивно — винаги движение и плод на подсъзнанието. Националното чувство — щом то съществува като елемент в подсъзнанието — е и елемент в художественото творчество. И то именно дава специфичния нюанс на това творчество: то прави от музиката на Бетховена или поезията на Гьоте немско изкуство, от музиката на Шопена или поезията на Словацки — полско изкуство, от музиката на Чайковски или поезията на Пушкина — руско изкуство... Линхард и Бартелс, които пледираха тъй разпалено каузата на „родното изкуство“, въпреки своята искрена любов към народния бит на всички немски области, не можаха да създадат едно изкуство толкова „родно“, колкото е *родно* — немско — изкуството на Рих. Демеля или Стеф. Георге, модернистите, против които бе насочено течението Heimatkunst. В гладките стихове на Георге или бурните строфи на Демеля живее еднакво силно и вярно немското национално чувство, живее духът на немския народ от толкова века — вековете, на които са приемници и плод художниците от днес; също тъй, както в поемите на Верхарна гърми пулсът на „цяла Фландрия“ (toute la Flandre) — героичната Фландрия на l'Escaut и борбите против Алба; — не по-малко, отколкото в драмите на Метерлинк — Фландрия на снажните мъчаливци и печалните католически напеви под тежкия стон на органа; също тъй, както във виденията на Яворова (след „Безсъници“, а не в първите му „народни песни“, като „Заточеници“, „Калиона“, „Градушка“) е отразен

ужасът на ония векове, които образуват българското битие (а не бим) — не по-малко, отколкото в „модернистичните“ сънища и рапсодии на Траянова; което е ясно акцентуирано — за уверение на слепците — в няколко песни, писани след 1912 (три от които се печатат в тази книжка на „Везни“, други три са печатани в сборника „Мак“, 1914).

Творчеството на всеки художник — поет, музикант, живописец — е национално по силата на това, че художникът принадлежи на известна националност и носи духовните отличия на тази националност като национално подсъзнание в душата си. Нашето българско изкуство ще бъде българско — национално — „родно“ — не благодарение на битовия елемент или националната гордост, с които би могло да бъде обременено, а благодарение на българската душа — с всички нейни качества, — която го твори. Дори когато българският художник заема или подражава, или копира елементи от чуждо изкуство — те стават български, стават българско изкуство, по силата на това, че минават през българска душа. Обаче (далеч преди всичко от всяко изкуство за народа, което изисква от художника да гържи сметка за всички особености на провинцията, която е населена от този народ, та по този начин да може да създаде едно изкуство за специална аудитория — именно за този народ, чиято провинция ще бъде въплътена в това изкуство): ний не сме и не можем да бъдем чужди за изкуството, в което живее едно чуждо национално подсъзнание; ний не можем да бъдем чужди за френското или руското, или немското изкуство. Един факт, който предreshава въпроса за родното изкуство.

Новото, днешното изкуство има за свое родно лоно първичната основа на всяко човешко битие: Духът — човешкият дух; и не може да отрече оная част от този дух — създадена от вековете чрез влиянието на историческия живот и природните, климатически-

те условия, — която може би тъкмо дава нюанса на този дух: националното подсъзнание. Но силата и значението на това национално подсъзнание се мери по неговата амплитуда; по неговата широта, която дава на неговите прояви възможност да бъдат вложени в изграждането на онази Мiroва душа, която е целта на цялото човечество — да бъдат вложени в съкровищницата на тази Мiroва душа. Това създава *интернационализма* на днешното изкуство: *когато повече и по-особени ценности принася изкуството на един народ в кръга на Мiroвата душа, толкова по-голямо е неговото значение.*

А Мiroвата душа е онзи идеал на общо, единно човечество, дето ще изчезнат всички расови разлики и национални чувства: а пътят към този идеал, към тази победа над расовите разлики и националните чувства е — през самите национални чувства: чрез взаимно преливане на различните национални чувства, на техните вечни значителни елементи — елементи духовни, а не битови, не етнографически или провинциални.

Задачата на всеки български художник — поет, музикант, живописец — е: чрез своите произведения да влее в Мiroвата душа онези вечни ценности, които притежава българската душа, които е придобила или ще придобие българската душа; а това българският художник ще постигне по пътя на *своята собствена душа*. Така разбираме ний родното изкуство — така родното изкуство отрича себе си, за да стане не само интернационално, а — универсално. Немското изкуство на Гьоте или Вагнер, френското изкуство на Делакроа или Бодлер, английското изкуство на Байрон или Шекспир — всички те — верни в своите национални особености — минават отвъд своите национални особености, за да бъдат част от красотата на Мiroвата душа — стават универсални: и това ги прави възможни за всички четири краища на земното кълбо; и спасява тяхното сърце от зъба на Времето.

„Родното изкуство“ — тъй, както го създаваха в Германия идеолозите на мечението Heimatkunst, и тъй, както го защитаваха у нас неговите представители в книжнина, живопис и музика — гони тъкмо противната цел: да бъде изкуство за ограничената аудитория на известно племе, известна област, известно съсловие, известно време; изкуство в ограничената рамка на родолюбиво битоописание — ако това въобще може да бъде „изкуство“. За жалост тъкмо в такъв смисъл се изисква днес „родното изкуство“ у нас. — Нека поезията бъде българска! Нека живописът бъде българска! — Кое то иска да каже: нека бъде рисуван българският народен, селски бит — българинът на нивата, българинът в гората, българинът на война; нека бъдат възпявани българските национални идеали; нека героите на нашите грами, повести и разкази бъдат взети непременно от нашата българска среда — и бъдат със средната психология на нашата средна среда; нека действието на нашите грами, повести и разкази става не по-далеч от границите на Санстефанска България: тогава ще имаме „родно изкуство“. Не това ли е критерият на Бълг. академия на науките при раздаването на всички литературни премии, които е раздала досега? Нима „Самодивска китка“ някога или „Песен за селяка“ и повестите на Дим. Шишманов неотдавна са най-значителните произведения на времето си, за да бъдат те премирани? Не. Но важен е преди всичко сюжетът — българският сюжет, — а не ценностите на авторската душа. И тъкмо по този същия критерий е нагласен и новият репертоар на Народния театър: преди всичко български пиеси с български сюжети: освен Петко-Тодоровите грами следват „Боян Магесника“, „Над зида“, „Янка войвода“, „Божана“, „Магда“, „Към пропаст“, „Ивайло“, „Хъшове“ — за жалост, няма повече! Не е важно дали всич-

ки тези пиеси са с художествена цена; важно е — да бъдат с български сюжети: значи — „родно изкуство“. „Родното“ в тях изкупва цялата тяхна просташина. Желанието, което е родило новия репертоар на Народния театър, е: български репертоар, български пиеси преди всичко. Дали обаче имаме български пиеси? Нито една! с изключение на една: „Страхил страшен хайдутин“ от Петко Тодоров; а тъкмо тя няма да се играе в Народния театър: защото българският сюжет е третиран не съвсем по български начин — има в нея очевидни влияния от Метерлинк (а благодарение на тях имаме една-единствена грама). Драма чисто българска — не поради нейния сюжет, но поради това, че чрез нейната художествена красота се внася в Мировата душа част от красотата на българската душа (на българската душа чрез душата на поета). Но „Страхил страшен хайдутин“, единствената завършена българска пиеса — няма да се играе. Вместо нея ще се играят „пиеси“ — които не са нито пиеси, нито поезия, нито красота, нито изкуство, нито български — освен: български по сюжет и заглавие, а може би и — по нехудожественост. Национализмът превзема театъра — превзема изкуството за сметка на изкуството. Изкуството става тенденциозно — улично-тенденциозно — вестникарски-тенденциозно: изкуството става вестник. Това е смисълът и значението на новия репертоар на Народния театър. Народният театър престава да бъде храм на изкуството — става арена за политическо-националистични митинги; престава да бъде храм — става площад, улица.

Под Българско родно изкуство — онова изкуство, за което работим ние — ние разбираме: изкуството, което създава българският художник, за да прояви чрез него своята българска душа — за да внесе чрез него ценностите на своята, българската душа в сък-

ровищницата на Мировата гуша. А той ще направи това — независимо дали е романтик, или класик, или символист — по силата на своя български произход и по силата на своя талант; достатъчно е художникът да бъде българин и онова, което твори, да бъде художествено творение: тогава ще имаме българско — *родно* — изкуство. Дори когато българският художник подражава едно чуждо, не българско произведение — то става българско; дори когато българинът чете едно не българско произведение — то става българско.

Но — за да останем при театъра: как ще може да се създаде в Бълг. народен театър *българско* театрално изкуство, когато творчеството в театъра е предоставено на един чужденец? Ние искаме българско изкуство; българското изкуство иска български творци. Чрез театралното изкуство ние искаме да отразим във вечното огледало на Мировата гуша ценните, вечните елементи на своята българска гуша — независимо дали български, или чужди пиеси ще играем: но как ще направим това, когато изпущаме от ръцете си българското театрално изкуство и го предаваме в ръцете на един чужденец? Все едно дали той се казва Ивановски, или Дуван-Торцов. — Това може да има едно само оправдание; да учим техниката на изкуството от тях. Но дори ако днешният И. Е. Дуван-Торцов беше първостепенен режисьор, макар не от величината на един Райнхард или Станиславски, или Евреинов, ако той би могъл да ни научи много — той, като чужденец, пак не би трябвало да стои в Народ. театър; защото там той ще творества, ще творества с наш материал, ще дава свое, чуждо творчество — а Бълг. нар. театър е за *българско* творчество; ако искаме да се учим от един чужденец творец — трябва ний да идем при него. Народният театър няма нужда от чужденец режисьор, както няма нужда от чужденци актьори; дори и от чужденец режисьор, от когото можем да

научим нещо: защото Народ. театър е място *не за учене, а за българско художествено творчество*; ученето трябва да става вън от Народния театър. Народният театър е единственият институт, който не може да има за ръководител един чужденец — за това, че е институт за *творчество*, за българско художествено творчество; само техниците в Н. Т. могат да бъдат чужденци. *Творческата* работа в театъра трябва да я вършат българи. Законът за Народния театър трябва да бъде изменен в смисъл: главният режисьор на Н. Т. не може да бъде чужденец.

Преди да се налага на Н. Т. един чист български репертоар, той би трябвало да бъде освободен от своя чужденец режисьор. За да имаме „родно изкуство“ в Народния театър, трябва не да налагаме в него един безусловно (но и безпринципно) български репертоар, а преди всичко да направим *българско* творчество в театъра; а няма да имаме българско творчество в театъра, докато имаме чужденец режисьор. — Но не само режисьорският въпрос, а и въпросът за директора на Н. Т. е отначало още зле поставен и зле разрешаван. Онзи, който би станал директор на Н. Т., може да бъде отличен писател, отличен критик, отличен администратор — но всички тия качества не са достатъчни за един театрален директор. Ония, които напътват българската художествена култура, не знаят, уви, какъв трябва да бъде един директор на театър, както не знаят и какъв трябва да бъде режисьорът на Б. Н. Т.; а той — директорът на Н. Т. — трябва да бъде съвсем не писател или поет, или критик, но преди всичко: *театраа*. Кой наш писател е запознат подробно с театралното изкуство? *Директорът на Н. Т. трябва да бъде същевременно и негов главен режисьор*; така е във всеки истински театър. Иначе директорският пост губи всяко художествено значение и става проста *административна служба*, която трябва

да се носи не от директор, а от интендант на театъра. Защото се мисли — но съвършено погрешно, че директор на Н. Т. може да бъде и трябва да бъде само един писател. Обаче нито Райнхард, нито Комисаржевски, нито Антуан са писатели. — Директорът на нашия Н. Т. трябва да бъде театрал — режисьор — с голяма духовна, литературно-художествена култура; но понеже липсва такъв, големият въпрос за художественото ръководство на театъра се разрешава нещастно чрез някакъв артистически съвет. А Н. Т. има нужда от директор и режисьор... За нещастие на родното изкуство обаче — не е така, както трябва да бъде. Тия, които плачат публично за „родно изкуство“, отварят най-широко вратите на родното изкуство за чужденци, като забравят, че родното изкуство изключва (преди всичко!) всяка намеса на чужденци. А не само театърът, но и *Операта* е поверена всецяло в ръцете на чужденци. Де са чужденците в чуждите театри, в чуждите опери? Да бъде приет чужденец във френски или немски театър, е невъзможно. Обаче у нас — ето, Операта е поверена всецяло в ръцете на двама чужденци: диригент Златин и режисьор Иванцов. Днес те ни поднасят първата своя работа, първия плод на оперната „реорганизация“, с която бяха натоварени, с която бяха широко рекламирани от 6 месеца насам: „Евгени Онегин“, опера от Чайковски. Първото оперно представление не представя въпреки никакъв друг интерес освен — като дебютна работа на двамата руски художествени ръководители на Бълг. държ. опера — Златин и Иванцов. Първата работа на един оперен диригент е: да преживее цялата музика на една опера и да ни я даде като една завършена художествена цялост — като прочувствана художествена интерпретация, като художествено творение. Независимо от това, че българската Опера няма нужда от еврейска интерпретация на руското изкуство на Пушкин и Чайковски (бих

цитирал изобщо книгата на Рих. Вагнера: „Das Judentum in der Kunst“) — но няма и никаква техническа полза от диригентството на Златина. У Златина видяхме само откъслеци: той предаде цялата опера мотив по мотив, ария по ария, сцена по сцена — както се корепетира: разпокъсано, а не като едно цялостно творение. Един истински художник никога не ще дирижира тъй, както е написано. Нотата е мъртва. А за да ни убеди в своята ниска музикална култура, г. Златин ни поднесе обикновена корепетиторска, капелмайсторска работа — в най-лошия смисъл на думата: фразировка, интонация, динамика, чувство — никакви. Златин дирижира с несигурната флегматичност на капелник, изхабен от непрестанно, 20-годишно корепетиране. Опитността не е още творчество. Истинският диригент трябва да преживее в себе си цялото творение, което дирижира, и преживяното — своята художническа екзалтация — да предаде на публиката като една завършена мисъл, като едно цяло творение; и преди всичко — да влее в оркестъра своя възторг. Нищо подобно у Златина: той можа да хвърли само прах в очите на хора, които не са слушали оркестър. Неговият сътрудник Иванцов обаче не можа да постигне макар и това: липсата на режисура, на постановка е повече от очевидна. Зрителят дири напразно макар и една следа от режисьорска работа; той не може да я открие в никой ъгъл на сцената, в никой момент — нито в пеенето, нито в движенията, както в мимиката на артистите. Явно е, че артистите не са получили от режисьора никаква интерпретация на характеристиките и психологическите моменти, нито напътване за предаване на характеристиките и психологическите моменти. Затова цялото представление на „Евг. Онегин“ е лишено от духа, който изпълня Евг. Онегин — духа на Пушкина и Чайковски; затова у Онегин липсва романтично-сентименталната дързост, която създава

една вътрешна разпокъсаност у него, а у Татяна — романтичната мечтателност и плахост на пробуждащата се руска жена от началото на 19 в. Но не са виновни артистите за това; те дават тога, което могат: виновен обаче е онзи, който не е открил за тях по-широка възможност на творчество — а това тъкмо е работата на режисьора. За жалост, и Ив. Вл. Иванцов, както и И. Е. Дубан-Торцов, не е бил никога режисьор. Като свой собствен актив, със собствени средства, независимо от режисурата на Иванцов, дадоха ясни и завършени психологически и музикално фигури Петър Райчев (Ленски) и Георги Дончев (Княз Гремин). След не напълно сполучливия някога Мефистофел Г. Дончев ни дава днес трудноизпълнимата ария на Княза „Любви все возрасти покорны“, ария, която се изпълнява обикновено от първостепенни басы, като напр. Шаляпин, дава ни я обмислена художествено, овладяна и създадена в общия тон на благородна мекота. За досегашните български изпълнители на тази роля не би трябвало да се припомня. Но работата на Дончев и П. Райчев е напълно самостоятелна и в нея няма никаква заслуга глав. режисьор Иванцов. А сценичната постановка на операта не е нищо повече от най-обикновен руски шаблон. Един само пример за нейното лошо качество: балната сцена: на самата авансцена се изнася някакъв балет, който се блъска в главните действащи лица, изтласква ги, затупва ги, като че не те, а балетът е главното в действието. (Една руска критика обаче съжалява, че балетът бил слаб!) Цялата тази нескопосна работа на руските художествени ръководители на нашата Опера бе посрещната с възторг от нашата тъй наречена театрална критика, а главно от театралния критик на излизания в София руски вестник „Россия“: Златин и Иванцов били създали българската Опера. Какъв присмех! Ний нямаме нужда от българска Опера, която ще бъде създадена от чужденци. Българското родно изкус-

тво, за което се борим, трябва да бъде оставено в ръцете на българи. Уви, то е оставено в ръцете на двама руси (а кой знае дали са и руси!) и трима учители по нотно пеене, които съставят някакъв оперен комитет — след като бе отнето ръководството на операта от един човек като композитора *Дим. Караджов*. Може би един стар диригент на черковни хорове като Николчев разбира повече от опера, отколкото един автор на опери, един композитор с огромна музикална култура, какъвто е Караджов! Но и този скандал с родното изкуство мина незабелязан от това апатично българско общество, което не само не разбира, но и не се интересува от своето родно изкуство. Това общество може би презира своето родно изкуство, защото предпочита пред своите художници чужденците, които му поднасят в Народния театър „Сватбата на Кречински“ (с гастролните пари на Дубан-Торцов), в Операта — невъзможната постановка на „Евг. Онегин“, а в „Ренесанс“ — руските представления на Днепрова или Полевицкая. Това общество може би няма и нужда от родно изкуство, а може би и въобще от изкуство, защото опиянено провъзгласява — днес Днепрова, утре Полевицкая — за актриси по-големи от Сара Бернар. Това обществото прави чрез своите театрални критици, като тези от сп. „Комедия“ (едно въпрочем много сериозно театрално списание въпреки хумористичното си име...). Полевицкая е това, което бе Днепрова: една стара руска школа, която извива гласа при „Ах...!“ и „Нем!“. Голямата актриса Полевицкая, пред която софийското общество остава прехласнато, не е толкова голяма, затова, защото е само една кукла в ръцете на своя режисьор Шмитг. Играе не Полевицкая, а Шмитг. Затова тя е една и съща във всички пиеси, в които игра досега в София; гладка, добра. Но големият актьор започва от оня момент, когато създаде свой стил: тогава той играе с малко и едни и същи средства; радост, страда-

ние, копнеж, печал той предава може би винаги по един и същ начин — но това винаги действа, защото е извадено из художническата мъка на душата му. У г-жа Полевицкая има може би същото — но то не действа, то става дори отегчително: защото не е нейно, а е шаблон, наложен ней от режисьора. Полевицкая не е това, което иска да бъде. Тя е само Днепрова. Опитна, шлифована и размерена — без да бъде знаменитост.

С тези последните изречения искам да подчертая апатичното отношение на българското общество към българското родно изкуство. Това общество, без което изкуството — особено театралното изкуство — не може, пренебрегва своите художници пред чуждите. Нека моят глас бъде пръв протест против чужденците, които искат да се месят в *нашето* изкуство! Ние нямаме нужда от тях! А освен това: те ни струват много хиляди и милиони, които биха могли да бъдат употребени вместо за тях за родното изкуство.

Но чужденците намират насърчение тъкмо от ония фарисеи, които плачат за „родно изкуство“ — но когато става въпрос за „родно изкуство“, те ще харесат днес в изложбата на южнобългарските художници харманите и панаирите на Гочо Савов, а утре — в зависимата изложба на „независимите“ художници — селянките на Д. Николаев или олеографните „български“ пейзажи на П. П. Морозов: не обаче „Потъналата катедрала“ на Сирак Скитник или „Сънят“ на *Ив. Бояджиев*, или декоративната изложба на *Ив. Милев*, в неговите малки картинки може би не ще се открие нищо „родно“, но моята вяра ми казва, че тази първа изложба на младия художник ще има безспорно много по-голямо значение за нашето родно изкуство, отколкото — не само изложбата на Нилус — но и цялата *националистична живопис* на художници като Мърквичка, А. Митов, Гочо Савов и др.м. С вяра в *своята собствена* работа българският художник ще създаде родното изкуство.

ВЪРХУ „ДВНАДЕСЕТТЕ“

В самото начало на 918 година — в началото на болшевиизма — се появиха „Дванадесетте“ на А. Блока.

Поемата бе посрещната сухо и с недоумение. Сухо — по политически съображения, с недоумение за това, че се видя на мнозина кошунствена и откъсната не само от творчеството на самия поет, но и от цялата руска литература.

Взеха — па и сега вземат — поемата за сатира. Но това схващане е нелепо и простимо само за онзи, който не е дочел поемата до край и който не притежава чувство към искреността, страхувайки се от нея не само у себе си, но и у другите. Сметнаха поемата за чисто реалистична, сравняваха я дори с „*Коту на Руси жить хорошо*“ — а така творчеството на поета се обръщаше наопаки, основните мотиви на неговата поезия изчезваха и се получаваше нещо подобно на откъслечното стихотворство на Дамяна Бедний. Не е възможно основите на поемата да лежат в изгивия ритъм: „Ний за скръб на буржоата“ и др.м. Но все пак оставаше неразбран крайт.

Най-сетне, трети вземаха поемата за символ. И това схващане е по-близко и по-ясно до мисълта на автора, отколкото другите. Защото истинският характер на поемата е достатъчно определен от самия наслов. Дванадесетте апостоли на Новия Христос. Това е началото, а — като се отмахне крайт — какъв смисъл получава поемата? Грабители-червеногвардейци, разюздани и диви — като тази кошмарна черна нощ с бял сняг и огньовете — убиват тъй просто — „сгреши, по-леко ще ти стане на душата“ — една проститутка, разбиват изби с вино, изричат най-цинични думи

спрямо това, което е било най-скъпо, и изчезват в някаква пропаст, черна като самите тях. Някакъв битов епизод из съвременния дневник на произшествията? — ясно е, не е това главното. Ценно и централно е това, което стои напред — според предвиждането на поета: Исус Христос, и без това цялата работа би била без цел и без оправдание. Макар че Христос е невидим, но така е само сега, когато не се чува нищо посред гласовете „трах-тах-тах“, издигащо непрестанно във въздуха снежен прах, обазрен с кръв. Но присъствието на Христа — макар и невидим — се вижда и чувства през цялата поема, и поетът завършва релефно и цялостно започнатата тема.

Истина ли е, че за дванадесетте няма нищо свето? Хора ли са те, или не? Защо едва ли не във всяка уста името на Господа? „Пожар световен посред кръв — Господи благослови“; „Упокой, Господи, души рабы Твоя“ — а редом с тези възгласи: — „да гръмнат куршуми в Светата Русия“, „ех, без кръст“ — каква е тази двойност, де е истината?

У Достоевски мужикът от любовитство, какво ще стане, осквернява причастието. А след това се обесва. Може би и с тези ще стане същото? Не. Поетът ни показва техните души горящи, но не изгорени. Освободени от материалния кръст, те понасят духовния кръст и го носят свето, със самоотречение — „за нищо не скърбят“. „Да гръмнат куршуми в Светата Русия“, „в колибарската, в затворническата, в дебелодирнишката“ — това значи, да се сваля затъмняващият небето поп, който „напред с корема си вървеше, и коремът с кръста блещеше пред народа“. Избавени от такава светост, по-лесно ще бъде за тях да намерят — и тръгнат след Христа. „От какво те е опазил златният иконостас?“ — без златния иконостас, без кръста на корема — показното, умишленото пада, но в душата избликва с нова сила нова вяра, не-



Наталия Гончарова. Илюстрация към „Дванадесетте“

съмнена вяра: — какви биха били без вяра „дванадесетте?“ Със самия наслов Блок ни навежда на мисълта, че „без свещено име“ остава само — външност. Без име в думите, в които купи „злоба, черна злоба, тъжна злоба“, а в душата — твърда увереност в светостта на основното начало, тласкаща „напред, напред работния народ“; и тази светост въздига невидимият Христос, като маха пред погледа с понятния и близкия символ на новата Света Русия — червения флаг. Той подкрепя, той е за тях икона в страшния път, и нека виелицата бее снежен прах в очите им ден и нощ с дива мощ, нека след полета идва падение — с такъв Водач не е страшно. В това се съдържа началото и краят на поемата, нейното оправдание от автора. Христос в душата, Христос пред очите — една съвсем реална фигура. И като сенки изглеждат странните неговии съпътници, вървящи след Него, поради неговия блясък и сила — също тъй „с властна стъпка“.

В новата си поема Блок не прекъсва нишките на своето творчество. Външно и вътрешно той си остава пак същият. Описанието на Петербург, изобразяването на лицата си остава същото, както и в по-ранните неговии произведения. Образите са ясни, но покрити сякаш с облак, с гъстата мъгла на петербургска вечер — това не са хора, а именно само образи. Те са сатирични и изпъкнали, доколкото е сатиричен Блок, например във втората картина на „Непознатата“ или в някои сцени на „Розата и Кръстът“. Те не са лишени дори и от рискованост, но може би тъкмо затова те са още по-странични, и дори плакати: „Цялата власт на Учредителното Събрание“, не създава никаква вещественост, не лишава поемата от нейната призрачна приказност.

Ние живеем във време, когато се създават легенди, и дори нам, на съвременниците, преживяващи бъдещите легенди, поемата се представя съвсем не ка-

то история. По-късно поемата ще бъде схващана не като описание на известен факт, а именно като легенда, и най-реална в нея ще остане фигурата на Христа.

Както по-рано, така и тук поетът си остава символист-романтик.

Правата линия към „Дванадесетте“ е набелязана още по-рано и това заключително произведение — наложителна точка в края на фразата — не може да се вземе за някакво отклонение настрана.

Като никой друг Блок чувстваше приближаването на „Дванадесетте“. Това се вижда най-ясно в лирическата грама „Кралят сред площада“, завършваща с един грандиозен хаос. В стихотворението „Към Мюзата“ поетът казва:

Има в твоите песни съкровени
Събоносна вест за гибел, има
Стъпкване на завети свещени,
Има поругаване на щастие, —

и завършва с думите:

Имаше отрада събоносна
В поруганието на заветните светини —

онези светини, за които той споменава в стихотворението „Русия“, завършващо, въпреки всички ужас и кошмар на изобразяването:

Но и такава, о моя Русия,
По-хубава в света от тебе няма —

да, няма и не може да има за поета, който е понесъл „радостта-страдание“ („Роза и Кръст“); и тази „радост-страдание“ носят като „свещена злоба“ дванадесетте, потъпкващи „заветните светини“.

И както тук — Христос, така и в „Розата и Кръстът“, въпреки всеобщата безнадеждност, звучи постояният рефрен:

Разпъни своите груби платна,
Сложи своята ризница яка
С кръстния знак на гърди —

Кръстоносците са, както и самият поет — „злощастен Атлант“.

Разрушение, кошмари, убийства — а накрая: примирение и тиха вяра. Основният мотив на нашата литература. Карамазовщината и смердяковщината оправдава Альоша: „непременно ще се дигнем, непременно ще видим и весело, радостно ще разкажем един на друг що е било“. Какво ще видим? Ето и груги гуги, които помни всеки: „ще видим ангели и небе с елмази и звезди... ще отгъхнем...“

Знаем, че лесно е да осъдиш, трудно — да оправдаеш. И Блок, като поставя смело темата, я оправдава също тъй смело, както я започва.

Без съмнение, „Дванадесетте“, както по своята сила и напрежение, тъй и по богатството на езика и поетическите размери, се явява като едно значително литературно произведение.

Такова богатство може да се намери само у същия този поет, в драмата „Розата и Кръстът“.

Не ще съмнение също тъй, че за съвременниците е трудно да оценят безпристрастно поемата, още повече сега, в наше време.

Но който може да вземе в ръка поемата, като остави настрана временното, ще спечели много повече от оня, който отминава с безразличие и изправя дъцветните трафарети: „большевик — не большевик“.

„В НОКТИТЕ НА ЖИВОТА“

Посред кървавата арена на света ний — неволни гладиатори — даваме представление. За кого? Може би за себе си. Ний: аз, ви, те, Фру Гиле, Фридриксен, Пер Баст. А изправен високо над нас, стои посред арената на света страшният циркмайстер Живот и плющи със своя бич над главите ни. Не, той ни държи здраво за врата, впил остри нокти в мозъка ни, и казва: Тъй! И ний играем, командвани от неговата жестокост. Даваме представление. В което ний сме гладиатори и зрители. И нашият смях се смесва с нашите сълзи. Трагикомедия.

Трагикомедията е типичният драматически вид в съвременната литература. Нейно начало е Стриндберг: много от едноактните, „Мъртвешки танц“, „Опиянение“, „Пожарище“, „Блясъци пред буря“ и др. Продължение на тази редица пиеси е и Хамсуновата пиеса „В ноктите на живота“.

Трагикомедията е индивидуалистичен литературен вид, плод на субективно творчество. В центъра винаги стои авторът. Авторът е главният герой, единственият герой: Пеер Баст.

Единственият герой: той носи цялото действие, в него е концентриран целият интерес на пиесата. Нещастие то на „В ноктите на живота“ е там, че едно цяло действие е осъдено да води анемичен живот след смъртта на героя. Пиесата е всъщност пиеса в три действия.

И би могла да бъде озаглавена: Пеер Баст.

Пеер Баст. Това не е нов тип в драматическата литература: неговите контури проличават още в Пер Гинт, в Мефистофел, дори в Хамлет. А съвсем ясно

го виждам аз у Чужденеца в Стриндберговата пиеса „Пожарище“ (Brandstätte). Това е вечният тип на скуталеца, на авантюриста — пребродил света, преживял всички страдания на живота, видял и победил: и това дава корава мощ на душата му и надмощие над другите души. Той стои над тях, вън от тях, вън от техния път; неговият път пресича техния път. Неговата душа разсича другите души. Неговите гуми бодат другите души, неговите гуми са винаги засада за другите души. Той въплъщава в себе си силата на живота, ноктите на живота — сам плячка на неговите нокти.

Тогава животът се превръща в съдба. Фатум. Пиеса на Фатума. Подобно „Егип цар“. Съдбата — животът — е главното действащо лице. Невидимо лице. Кое то в края на пиесата — в края на 3-то действие — се явява в образа на отровната южноамериканска змия.

Стара кобра! Фру Гиле, която носи в себе си нейната отрова и не може да търпи ничия непоковарена младост и щастие, тласка фръокен Фани към змията; старата кобра! Но нейна жертва става тъкмо онзи, който я владее — Пеер Баст. Силният човек — може би не силният, но — смелият. Авантюристът. Който посяга смело към всеки плод на живота: Пеер Баст — самият Хамсун.

Сарафов дава младенчески смелия южноамерикански плантатор с посивелите коси почти в съгласие с идеята на автора. Липсва само впечатлението, че неговият гръмък говор е понякога крясък, избликнал из собствената нощ. Но Сарафов единствен дава — чрез тон и пауза — ония акценти върху известни пасажи, ония поанти, които създават целия ефект на пиесата. А тъкмо тези поанти, тези акценти създават у зрителя впечатление, като че ли стъпва по остри игли; създават — бих казал: дори физическата алюзия на

„нокти на живота“. Обаче у другите изпълнители тези акценти не се чувстват почти никъде — вина на режисурата: — така че зрителят излиза из театъра, без да разбере защо пиесата се казва „В ноктите на живота“. Така че цялата пиеса би пропаднала, ако не бе големият талант, творческата интуиция на Сарафова; това спасява положението на пиесата и режисурата от поражение.

Посред общата крещяща липса на дълбока психологическа разработка, каквато изисква пиесата, Сарафов създава Пеер Баст, южноамериканския набоб, с широките шрихи на монументално творчество: за да се получи едно свръхиндивидуализиране на индивидуалистичната пиеса; за да получи героят едно изключително и надмощно положение в действието — за да се убие свършено всякакъв ансамбъл, макар и онзи нищожен ансамбъл, който е нужен за създаване на известна съразмерност в действието: Сарафов играе сам — пиеса само с едно действащо лице: което значи — липса на режисура; и тъкмо на режисура.

Но това самоволно изскачване на Сарафова извън рамките на пиесата (пиесата такава, каквато я създава нейният истински творец — режисьорът) спасява пиесата: защото режисьорът не създава никаква пиеса. Защото зрителят излиза из театъра, без да разбере, без да почувства, че смисълът на гледаното на сцената е изразен наистина в заглавието „В ноктите на живота“. Ако Сарафов притежаваше по-голяма фигура и по-широки гласови средства, образът, който той създава — или, по-право: се сили да създаде, — би изпълнил цялата сцена и би заличил всяко режисьорско единодушие в действието. И паметта повелително напраща на зрителя спомена за Алберт Басерман. Особено в края на 3-то действие: Сарафов — в тон, движение и психологически израз — наистина достига до онзи далечен предел на творческа възможност и

творческа екзалтация, дето е намирал своите най-силни и завършени образи: Пеер Баст е една от първите роли на Сарафова.

Но след могъщия завършек на 3-то действие 4-то действие става още по-анемично, отколкото си го е мислил авторът. Защото не само че всички грузи лица — съгласно мисълта на автора — са подпорки около Пеер Баст, но и тяхното изпълнение бе или незавършено и бледно (Будевска, Кирова, Стаматов, П. Атанасов, Сейков), или в основата си погрешено (Недева, Кашеров). Но актьорите не носят никаква отговорност за това. Сейков (Блюменшен) дава — в една роля, каквато не е имал досега — онова, което може да даде. Петко Атанасов (Фридриксен), Т. Танев (Алунум) и К. Кирова — също. Без то да бъде достатъчно. Обаче г-жа Будевска, която има всички данни и средства за една добра Фру Гиле, дава един свършен недовършен образ — с всичката грапава отегчителност на недовършеното. Може би за това е причина малкият брой репетиции — вследствие невъзможността едновременно дубльорство с г-жа Зл. Недева. А тази непростима грешка на едновременно дубльорство не изкупва и г-жа Недева, която — добра в някои битови роли — няма никакви данни за драматичната роля на Фру Гиле. Най-лошият ефект създава обаче Зл. Кашеров, който вместо хитър антиквар ни дава едно ужасно демонично чудовище.

Но онова, което липсва у всички — то са именно жестоките акценти върху половината от фразите в пиесата — акцентите, които създават пиесата. И зрителят напуска театъра не с дълбоко смущение в душата си, което да бъде изгаряне и очищение (катарзис) за него — а излиза, неразбрал дори защо пиесата носи страшното заглавие „В ноктите на живота“...

„У ВРАТ ЦАРСТВА“

Гостуването на *Московския художествен театър* в София е едно извънредно събитие в историята на българския театър и на българското изкуство. Пред нас за пръв път се явяват не само няколко много големи артисти, но и едно художествено течение, едно от най-добрите постижения на което е и Московският художествен театър: новото течение в театралното изкуство, новият театър. Театърът — редом с всеобщия разкол в другите изкуства от 40—50 години насам — претърпя и продължава да търпи едно дълбоко превращание: *театърът* се развива. И днес ние имаме театър, какъвто не съществуваше някога, днес ние имаме театър с ясно очертана нова естетика.

Някога театърът бе развлечение. Някога театърът бе събор на модите и музейните рядкостии. Някога театърът искаше да бъде копие на живота. Някога театърът бе безвкусица от антихудожествени измами за око. Но художествената потреба на времето наложи великия преврат в театъра — и днес ние имаме един нов театър.

Всяко време създава свое изкуство — онова изкуство, от което то има нужда и което му дава естетическо задоволение. Всяко време създава свой театър. Нашето време създаде *своя* театър — редом с общата преоценка на всички художествени ценности.

Няколко големи художници създадоха този нов театър: Райнхард, Алоне-По, Гордон Крейг, Станиславски, Мейерхолд. И преди всичко — Райнхард. Той пръв постигна — в борба с натуралистичния театър на Ото Брам — конкретно възплъщение на онези художествени принципи, които бяха родени — в борба с натуралистичния театър на миналия век — като естетика на новия театър: така Райнхардовото творчество е прототип на всички съвременни театри в Европа. Един от най-добрите съвре-

менни театри е и Московският художествен театър като проявление на ново театрално изкуство.

Какво се иска? Какво се преследва и постига? — Стереотипната фраза гласи: *простота*. Някога сцената бе претоварена с подробности: подробности, за които се губеше същественото; подробности, външни и вътрешни — подробности в обстановката и психологическата игра: перспектива, музейни рядкости, психологическо преувеличение, патос. Естетиката на новия театър схвана дълбоката антихудожественост и заблуждение на всичко това. Естетиката на новия театър постави принципа на простотата. Намаляване на средствата до един *миниатюр от средства*. Многобройността на вещите и средствата скрива — убива — същественото, есенцията на света; идеята за вещите, която е целта на изкуството. И новият сценичен творец, проникнат от това прозрение, ни дава само *нещо* вместо всичко. Дава ни сценични образи с малко линии — малко линии, в които е съгласена, синтезирана многобройността от линии на реалния образ; така се получава художествен сценичен образ, който — *синтез* по същина — спасява зрителя от нехудожествената емоция, що би получил, ако виждаше, чуваше и знаеше *всичко*, ако не оставаше за него известна тайна, която той да разгадае със своята гуша — да примеси своята гуша в страданията и радостите на героя върху сцената, да вземе сам участие в тях, за да бъде театралният спектакъл за него не зрелище, не забавление, а — борба, изкупление и избавление от злите демони в нашия вътрешен мир. Така *простотата*, която стои като конкретна задача пред сценичния художник, е не постижение на *естественост*, а: опростяване, синтезиране, стилизиране — стил. Така простотата в представленията на Московския художествен театър е не постижение на реални реалистични образи, а: синтез и стилизация. Великият софизъм относно простотата на Художествения театър гласи: тази простота е най-

висшата естественост, най-висшият *реализъм*. Софизъм! Защото тази простота — ще повтора — е не естественост, а опростяване; естетическият термин на опростяването е: стилизация. А софизмът за естествеността има своята причина в простия факт, че театърът е художествено творчество с жив човешки материал — а не рисувани човеци. Обаче няма стилизацията, опростяването — дори опростяването до последен предел, дето реалният образ се превръща в схема, в условност, в орнамент, — няма опростяването, което ни довежда лице в лице с първосъщността на света, не е наистина един висш реализъм? Един свръхреализъм. Който обаче е тъй различен от това, което наричаме реалност, че получаваме в същото време един антиреализъм: художествено творчество, изкуство.

Изкуството на Московския художествен театър. Изкуството на художествените театри днес: Райнхард, Майнхард, l'Oeuvre, Жак Копо, Künstlertheater.

Това изкуство е винаги плод на големи творчески индивидуалности. Тъкмо това изкуство роди режисьора — като неизбежен творящ фактор в съвременния театър, онова лице, което оживява, одухотворява тепърва безжизнения текст на автора; което дава плът, кръв и гуша на драмата; което прави от буквата действие; от драмата — грама. Режисьорът е вторият — истинският автор на драмата. Това негово положение слага върху всички части на постановката печата на неговия дух; всеобщото присъствие на режисьоровия дух в постановката създава онова единство в играта на всички актьори, което се нарича *ансамбъл*; общото съзвучие на сценичния хор. А само в това съзвучие може да се чуе основният тон — идеята, смисълът на действието. Защото ансамбълът не е просто техническо съвпадане на отделните части (това, което у нас наричат мизансцен) — а вътрешното единство на действието; душата на действието.

Това единство постига духът на режисьора, който

подчинява всички части — тон и движение като израз на психологично действие — на своята воля. Присъствието на единодушие, ансамбъл в една постановка, показва силата и качеството на един режисьор. А безукорен ансамбъл има в Московския художествен театър, както и във всеки от големите художествени театри на Запад. Но ансамбълът, който е проявление на режисьора, не убива отделното творчество на артиста: ансамбълът може да бъде постигнат само с големи артисти; каквито притежава Московският художествен театър.

Естетическите принципи на Московския художествен театър, неговият ансамбъл и индивидуалните качества на отделните актьори се съединяват в идеално единодушие, за да се даде една забележителна постановка на „У врат царства“.

Първата пиеса от Хамсуновата трилогия („Пред царските втери“ — „Драмата на живота“ — „Вечерна заря“) е продължение на пиесата „В ноктите на живота“: тук Хамсун се превръща от Пеер Баст в Ивар Карено; скиталецът авантюрист, който създава първата пиеса, се явява във втората като бъдещия голям писател в началото на своя литературен път, пред изгрева на своя талант, пред храма на изкуството — „Пред царските втери“. Новаторът, пророкът на нови ценности, застанал пред коравата скала на традицията, която изисква от него покорност — пред коравата скала на живота, която изисква от него приспособяване: борбата на пророка с вечната, наследствената и коравата власт на Чандала; мъката на избраника под категоричския императив на невежеството, което държи ключовете на Царството: оттук почва романът „Глад“.

През индивидуалната призма на Хамсуновия живот е отразен един вечен мотив на живота. В центъра стои пак самият Хамсун: Карено — Качалов.

Но Качалов не изскача вън от рамките на действието. Той крепи със своя голям талант ансамбъла. Индиви-

дуалните качества на неговия талант — външни и вътрешни: художически темперамент, глас, пластика, култура — се сливат единодушно с качества на останалите актьори за постигане на крайната цел — ансамбъла: и във всеки един от останалите актьори той има един достоен партньор: Германова, Масалитинов, Александров — може би ненапълно Берсенеф. Но тук — много повече, отколкото във „Вишнева градина“, дето смисълът на действието стои до известна степен вън от действието, във външни символични образи, — тук Качалов намира по-голям простор за своето творчество. Той предава вярно и дълбоко унесения в своето творчество мислител, влюбения в своята духовна рожба талант: особено в края на четвъртото действие, когато се явява съдебният присъд — но онова, което липсва — една наложителна психологическа черта, — това е самочувствието на силния талант, на пророка в борба с Чандала. В моментите с дисертацията на Йервен и после със самия Йервен (Берсенеф) той предава това, но непосредно след това подчертава твърде силно колебливостта и плахостта на Карено; а неправдата на такава интерпретация става твърде понятна, когато се има предвид, че Карено — това е самият Хамсун; че Карено — това е второ преображение на Пеер Баст; че идейната борба в „У врат царства“ е ново преображение на житейската борба в „Ноктите на живота“. Но качества, които притежава големият артист Качалов, му обещава може би много по-голям творчески размах в Пеер Баст, както и в някоя голяма класическа роля.

Но в „У врат царства“, както и във „Вишневи сад“ пред нас се явява голямото руско театрално изкуство — изкуството, което не ни дадоха ония руски артисти, които дойдоха досега пред нас. Изкуство без сладка напевна сантименталност или тлъста преувеличеност — а изкуство на стилната простота, озарена от психологическото сияние на художествено преображение: изкуството на Качалов, Книпер, Германова, Масалитинов.

„НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ“

196

Иго Минаев. Том II

Пиеса от Островски. Комедия в битов тон. Затова толкова по-интересна е постановката, която ни дава *Московският художествен театър*. Битова комедия: човек очаква една битова — реалистична — постановка, разработена в локални и психологични подробности, за което Московският художествен театър е впрочем тоже способен. Но *разочарованието* е голямо: битовото, локалното, е унищожено; вместо подробности на място, среда и епоха зрителят вижда *стилизация*. И тъкмо като стилизация — нещо повече; като убийство на реалното — е интересно представлението на тази руска битова комедия.

Стильът се ражда в борба с реалността. Всяка стилизация е известна победа над реалността. Всяка художествена форма е известна победа над реалната форма; защото художествената форма като стилизация на някаква предметност е преди всичко изопачаване, разстройване, дори — малтретиране на реалния предмет. Изкуството и природата имат едно само отношение: субект и обект на малтретиране.

Изкуството е стил. Стилът е дело на художника. Стилът е борба с реалността. С формите на реалността. Преобразяване на реалните форми: за да се създадат *нови* форми — художествени форми. В художествената форма изчезва реалната форма — преди всичко реалността на реалната форма. Изкуството изяжда реалната форма — за да ни даде нова, художествена форма: онази, която може да нахрани и насити гушата ни.

Един — на пръв поглед — парадокс: колкото повече е убита реалността на реалната форма като предме-

тен материал за художествената форма — толкова по-голяма е художествеността на художествената форма; толкова по-висше изкуство. Да, безспорно: степените на стилизация. Последната е онази, дето реалността е безмилостно убита — дето живата форма е мъртва, — дето животът на реалната форма е пресушен, за да бъде създаден нов живот в нова форма: *орнамент*.

Орнаментът — като последна стилизация, опростяване, преображение на реалната форма — не е никаква реална форма. И ако за нас петте триъгълничета, наредени с върховете си в кръг около един център, са все още цвете — за това е може би причина нашето твърде голямо художествено възпитание; но цвете те не са. Те са само орнамент. Така се казва в живописата. Орнаментът на сцената се казва *марионетка*: „На всякого мудреца довольно простоты!“ — постановка на Московския художествен театър.

И с това може би се казва всичко. Стилизирането, като принцип в М. худ. театър, е доведено в постановката на тази пиеса почти докрай: марионетки. Лицата вървят по сцената, говорят, смеят се, но действителни, живи лица това не са. В тях няма нищо живо — реалното в техните думи и движения е умъртвено: и сега те са само кукли. Сега едва ли би гръзнал някой да вини Моск. худ. театър в прекалена *естественост*; тъкмо обратното: марионетки. Последна степен на сценична стилизация. „Условна постановка“ — както в декоративно, така и в психологическо отношение.

Декоративната страна на постановката — сценичната обстановка — не нарушава марионетния стил на психологическата разработка. Гола бледа стена с врата — без странични стени: — разни видове врати и разноцветни мебели променят твърде просто сцената: зелено, синьо, бяло. И това е достатъчно за марионетките.

Бих казал: едно гениално малтретиране на битово-

197

Списание „Вестник“

вата комедия на Островски. Впрочем убито е и комичното: играта на актьорите не възбужда смях. Но в замяна на това — две марионетки (Германова и Берсенева) — черно и бяло посред синьо — простират напразно ръце и въздишат:

„Ах — !

Ах — !“

Особено Германова: една много голяма актриса, за това, че постига психологическа стилизация с невероятно голям потенциал. Нейната проста рецитация върви винаги в такта на един психологически определен ритъм. Германова дава художествен образ, в който изчезва дори и последният трепет на реален живот, що би полъхнал от живия човешки глас на актьора. Всяка нейна дума, всяка нейна стъпка, всяко нейно движение е умъртвено, до *абсолютно изкуство*.

Изкуство за по-висши вкусове.

ЧЕХОВ

Има разкази, повести, романи и драми, които остаряват твърде скоро. Остаряват за това, че в тях е заключено тъкмо вечното, постоянното и непроменливото на живота — всичко онова, което е толкова постоянно и непроменливо, че отдавна е станало за нас безразлично, неинтересно и банално — всичко онова, което е постоянно и непроменливо и всекидневно — до делничност... Него ний не забелязваме — и заключено в литературата, то може да стане в един момент интересно за нас — интересно като *откритие*: един интерес на делничността; интерес на произшествията.

Тъкмо литературната съдба на Чехова. Някога Чехов можеше да бъде славен като „руски Мопасан“ за своите разкази от всекидневни анекдоти; днес и Мопасан е четиво за прекарване на времето. Някога „Вуйчо Ваньо“ беше една отлична „семейна драма“, а „Вишнева градина“ — една отлична *Milieu-drama*; днес семейните драми и драмите на милото са интересни само за литературната история преди 20–30 години. Откритията на непознати кътища от всекидневния наш живот са загубили вече за нас съблазнителния еликсир на интересността — са престанали да бъдат за нас извор на художествена емоция.

Едно само може все още да спаси драмите на Чехова: смелата ръка на режисьора — претопяването на цялата сплав, за да се извадят няколко златни зърна от художествена наслада. Това значи: да се прогори реалният елемент в тези драми. А това не е трудно и непозволиво, като се има предвид особената им кон-

струкция: около един отвлечен център, нека кажем: символ — веднъж: една вишнева градина, втори път: някаква далечна, мечтана Москва, трети път: близки, любими, желани същества — винаги символи на бъдещо щастие — около един отвлечен център са наредени обикновени простосмъртни, философи поради лениост, ленивци поради философия, които се движат като в магесан кръг около този отвлечен — стоящ извън тях и извън действието — център; впрочем освен това липсва и действие. Един Метерлинк например би създал съвсем други драми от такъв материал: но Чехов, наблюдателен повече, отколкото трябва, свързва ръцете си в „милото“, в обективната външност, и разпръсва ония художествени възможности, които стоят тъй близко пред него. Целта на режисьора, който би се заел днес с Чеховите пиеси, е: да приближи тези възможности, да направи от Чехова — Метерлинк. Въпрос на стил и стилизация: златните зърна от художествена емоция могат да бъдат извадени само чрез претопяване в синтетичната пещ на ритмичната стилизация. Нужно е опростяване на външните и психологическите линии и координирането им около отвлечения символен център.

Но това липсва в постановката на Чеховите пиеси в Московския художествен театър.

Началото на М. Х. Т. е тясно свързано с името и пиесите на Чехова. И днес върху завесата на театъра в Москва е нарисувана Чеховата чайка. Чеховите пиеси са поставени още преди години в акорд със съветите на самия Чехов. Затова техните постановки в М. Х. Т. са свършено близки до първичния замисъл на автора. Но и там е тяхното нещастие: днес някогашните художествени цели на Чехова са лишени от художественост. И това, което ни дават московските артисти във „Вишневый сад“ и „Дядя Ваня“, има за нас значение на естетическо минало, а за самите московс-

ки артисти — значение на дължима дан към паметта на някогашния техен близък сътрудник Чехов.

Средствата, с които М. Х. Т. дава Чеховите пиеси, са все същите познати средства на художествена простота — обаче употребени не в оня широк размер, с който би се постигнала една абсолютна стилизация. Ако това е било възможно при Островски — колко повече при Чехова? Но дълбоката почит към паметта на Чехова е запазила и до днес първичната — Чеховата — постановка на неговите пиеси.

Едно пиететно оправдание.

Широкият акорд на човешкото страдание, ужас, престъпление, предопределение и богоискателство е разработен в новата европейска литература от двама измежду най-големите великани във всемирната литература: в романите на Достоевски и в последните драми на Стриндберга; и винаги с еднакъв резултат: примирението — родено в мрака на каторгата или в смъртните спазми на болезнения страх пред живота: Достоевски и Стриндберг.

„Достоевски — великият психолог“, признава някъде отрицателят Ницше.

Слязъл в най-дълбоките бездни на човешкото страдание, той достига до дъното на човешката душа, постига до дъно човешката душа — и излиза мъдрец. В романите на Достоевски зее с кървави очи пред нас подсъзнателният ужас на човешкия живот — застрашителен рев и писъци раздират нощта на душата — звярът у човека се бори отчаян сам със себе си — престъпления и тревоги — и свирепо проляна човешка кръв: може би страданието на човека е само страдание на звяра у човека — е само мъчително изгаряне на звяра у човека — мъчително и очистително, — за да се освободи вечната, божествената чистота у човека: „Возьму на себя муки и страдание и страданьем очишусь!“

Една сляпа съдба — предопределение — води и тласка човека към ужас и страдание: Митя Карамазов, Смердяков. Ужасът расте, за да стане непоносим — и поносим само със силата и упованието на примирението, което внезапно, като категорически императив, самосъзнава и налага себе си: „страданьем очишусь!“

Едно жестоко богоискателство: „Есть бог — или

нет?“ — и борбата на звяра, на материалистичния разум, с бога: Иван Карамазов. Достоевски не преминава отвъд, към бога; той спира при човека; един съвършено хуманитарен писател — един рудокон в тъмната скала на човешката душа.

Дори и Альоша, който живее в романа като светилник на доброто и християнската кротост, не е престъпил още прага на мистичния екстаз и съзерцанието на божие лице. Бог е може би у самия човек, човешката душа е може би самият божи — святи — дух.

„Братя Карамазови“ — както и цялото творчество на Достоевски — е бездна от ужаси и кошмари и стълпотворение от мисъл.

Да се драматизира един негов роман, е може би невъзможно. Възможно е само да се предадат лица и откъслечни сцени. Затова може би сцените в драматизацията на Московския художествен театър са спонени и с четене — направен е опит да бъдат спонени с четене: обаче — не съвсем сполучливо; четенето е почти излишно. И това, което МХТ ни поднася като пиеса, е само рег от няколко сцени, няколко главни момента в романа. Но все пак идеята и общото настроение на романа не се губи, сцената го предава на зрителя; а това е възможно по две причини: собствена сила на първообраза и самата постановка на МХТ.

Постановката на „Братя Карамазови“ е сложена върху принципите на тъй наречения „условен театър“. А в дадения случай тази „условна“ постановка има двойно значение: предава есенциалното, вътрешния смисъл, идеята — което е възможно само при отсъствието на външни подробности — и запазва тона на повествование, което значи: запазва известна близост с първообраза и първичната сила на Достоевски. Така зрителят в театъра *гледа*, вместо да чете известни — главните — места от романа.

Липсват различни обстановки и всички възмож-

ни подробности на бит и действителност, които може би би внушил романът: но това прави романа възможен за сцената — изчезва външното и остава *романът*. Обстановката е една и съща: един ред черни кулиси в дълното, отстрани — черни завеси; самият цвят на обстановката е — първо: простота, и след това: сложестия на основното настроение в романа, resp. в пиесата. Обстановката се мени само от осветлението (по-силно или по-слабо) и различната (твърде проста) мебелировка. Така актьорът е оставен да играе почти върху гола сцена — и вниманието на зрителя остава съсредоточено в действието върху сцената, в играта на актьора. Един смел художествен похват, който за пръв път, и с по-голяма сила, бе употребен от Райнхард в неговите църковни постановки на класически пиеси; актьорите, пиесата — върху гола сцена, изоставени на тяхната собствена сила, без подкрепата на пишна, заблуждаваща околната обстановка. Черните кулиси в дълното на сцената — в „Братя Карамазови“ — не са стилизирана стая, а просто — отсъствие на декори: не стилизация на отделен — външния — елемент в постановката, а средство и път към стилизация на цялото.

Цялото представление е ценно преди всичко като едно цялостно, единно впечатление. В такъв смисъл обстановката не може да бъде разглеждана отделно от играта на актьорите, нито играта на актьорите — отделно от обстановката. Зрителят се натъква отново и повелително на основния принцип в модерния театър, също и в Московския художествен театър: *ансамбълът*: пълно обединение на всички части — външни и вътрешни — вместо: единично творчество на актьор, художник и пр. Типични примери за това в постановката на „Братя Карамазови“: сцената „При вратичката“ и „Кошмар“ (монолог на Иван Карамазов — Качалов) — може би най-издържаните във всяко отношение сцени в пиесата. В първата сцена

(„При вратичката“) пред тъмния фон, посред грезгаво осветление, стоят двете фигури на Иван Карамазов и Смердяков: диалогът се преплита така с обстановката, че зрителят е неудържимо подведен от алозивната сила на образа и приближен към това, което следва: убийството на стария Карамазов. В „Кошмара“ при вдигането на завесата сцената е свършено тъмна. Влиза със свещ в ръката Иван Карамазов и поставя свещта върху масата. До масата — високо черно канапе; върху масата — самовар. Свещта върху масата огрява само лицето и гърдите на Иван Карамазов и отхвърля отзад върху тъмната стена голямата му черна сянка заедно със сянката на самовара — някакви призраци, които дават вече тона на обстановката — съзвучен с могъщия порой на Качаловата рецитация.

Представлението на „Братя Карамазови“ е ценно преди всичко като общо, цялостно, единно впечатление; впечатлението, което зрителят получава из съзвучието на обстановка и игра на отделните актьори. Детайли и елементи с индивидуално значение тук липсват. Но все пак може да се направи известно диференциране, което ще издигне над общия ансамбъл три фигури: Павлов, Качалов, Германова. *Бакшеев* в ролята на Митя Карамазов е подходящ по фигура, отличен в маската — високо чело с кичур руси коси над него, стъклен и мътен поглед, топчест зачервен нос и широка, разюздана уста — но има грапав и неподвижен глас заедно с негъвкав темперамент, какъвто е нужен за една драматична роля. Добър в първата част на пиесата — сцените на буйства, ужас и убийство, — той е почти безличен във втората част, когато у Митя настъпва жестока вътрешна борба, разкаяние и примирение. Той е актьор с определено амплоа — типичен актьор, — много добър във „Вишневый сад“ и „На всякого мудреца довольно простоты“, но без средства за дълбока психологическа разработка на една роля като

Митя Карамазов. Той поддържа ансамбъла, но именно — само поддържа. Шаров в ролята на Смердяков — внезапно много по-добър, отколкото в ролите на двамата професори в „У врат царства“ и „Дядя Ваня“ — създава образа на идиота слуга — който мисли и действа несъзнателно, почти подсъзнателно, плод на зъл инстинкт и жесток амавизъм — не с онази сила, която трябва да се желае и очаква: той е твърде разсеян вместо несъзнателен — твърде разумен вместо подсъзнателен; а образът на Смердяков е почти символ на — бих казал — монголското в руската душа. Само може би в сцената при вратичката Шаров е Смердяков — онази тъпа душа, разкъсвана и разяждана от ниски и жестоки инстинкти и сяло вървяща по пътя на своето амавистично предопределение.

Но Павлов дава образа на стария Карамазов като съчетание на всички качества на един лош баща: старческа разюзданост, чревоугодие, пиянство, липса на бащинска любов. Павлов подчертава, без да преувеличава: и в такъв смисъл образът, що той създава, е не реалистично-типичен, а стилизиран — и за актьора няма случаен жест или погрешен тон. Той започва изведнъж в опасно висока гама; но той е размерил предварително цялата си игра — и риск за него не съществува.

Качалов: може би извънредното дарование и извънредните творчески моменти на големия талант нямат нужда от ръкоплясканията на публиката и възхваленията на критиката. Тук, в ролята на Иван Карамазов, Качалов е вече в своята собствена вода и неговата творческа природа се разгръща широко и с всичката си сила. Един голям талант, и талантът, съединен с голям творчески опит — тъкмо в една роля като Иван Карамазов може да прояви най-добре своята сила актьорът, който притежава тези качества — много по-добре, отколкото в чуждите роли във „Вишневый сад“ или „Дядя Ваня“. Психологическа разработ-

ка и стилизация с малко средства: Качалов притежава всички средства за това — фигура, пластика, темп-рамент, отлична дикция и рядък глас, обемащ една почти безкрайно широка гама — от дълбок бас до тенор. Този глас като материал е рядка дарба на природата, но артистът умее така да си служи с него, че той е вече достатъчно — и всесилно — средство в неговото творчество. Гласът въпреки — не мимиката, не жестът — е най-важното средство, най-силното оръжие на актьора, онова, с което той може да покори и завладее: и Качалов поставя в действие цялата широка гама на своя глас в „Кошмара“ — в разговора със своя двойник, в този бележит диалог насаме — и стъпил върху предварителна дълбока психологична разработка, в монолога той изважда пред публиката и второто лице, двойника, с когото се разговаря — и превръща наистина монолога в диалог, но диалог с призрак — с призраците, които бягат по тъмната стена отзад, отхвърлени от пламъка на свещта. Впечатлението, което произвежда тази сцена, е толкова силно, че културният зрител не би ръкопляскал — възхищението в този случай е неправда, обида към големия талант. Може би още по-силен е Качалов в сцената в съда, дето предава лудостта на Иван Карамазов с потресающа сила. Два реда върху един стар въпрос: Качалов предава всичко с извънредна простота, но все пак пред зрителя не се явява образът на един действителен луд, снабден с всички медицински подробности на лудостта; Качалов ни дава опростявания, есенции, синтез — и тъкмо в това се заключава силата на създадения от него образ. Тук, в съда, в последния момент, при последните думи на Иван Карамазов, силата на действието и въздействието е изградена по един твърде прост начин, върху „ансамбъла“; към изплашения вик на Иван Карамазов се присъединява — със същата висота на тона — викът на Катерина Ивановна (Орлова), за да се кресчендира внезапно впечатлени-

ето на ужас и тревога. Така Качалов завършва своята роля с монументална сила, под силния акомпанимент на ансамбъла, но и така неговата игра казва на зрителя, че той не е видял още актьора във всичката широта на неговото творчество. Една грешка — не на Московския художествен театър, а грешка в неговото гостуване в София: репертоарът е така зле избран, че не дава да се обзере цялото изкуство, в най-високите му проявления, на Московския художествен театър — нито дава възможност на актьорите да се проявят в най-силните моменти на своето творчество. Московците ще си заминат от нас дължници: че не ни дадоха „Юлий Цезар“, „Хамлет“, „Бранд“, „Анастасия“ и др., дето Качалов можеше да се види тъкмо в пълната широта на неговото творчество.

Германова: когато ритмичната стилизация се схване и приеме за единствено начало в театралното изкуство, тогава играта на Германова трябва да бъде призната за една извънредно силна художествена проява. Достатъчно е да цитирам сцената с Альоша („Луковка“), дето — подобно в „На всякого мудреца довольно простоты“ — актрисата така стилизира речта си, съразмерно с една дълбока психологична разработка, че ритъмът със своите повишения и отливи се чувства ясно и близко с повелителната закономерност на кданс. Стилизацията в играта на Германова е с широк мащаб и достига висшите предели на ритмичния орнамент: а това е последната стилизация.

Аз не искам да продължавам характеристиката на отделната игра на всеки отделен актьор; представянето на „Братя Карамазови“ е ценно преди всичко като цялостно и единно впечатление. Зрителят чувства кошмарния ужас и съкрушението в романа на Достоевски; в душата на зрителя се разтваря бездна, огнена, изгаряща и очистителна; сцената е постигнала своята задача; *това* е задачата на сцената.

„ОСЕННИЕ СКРИПКИ“

След много хубавото, което ни даде М. Х. Т. — „На всякого мудреца довольно простоты“, „Братя Карамазови“ — идва и нещо излишно: четири акта от Сургучев. Това не са „есенните цигулки“ на Верлена; не: отколешна песен на китара след добър обед в добро буржоазно семейство. И Верленовите стихове, които казва г-жа Книпер:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne...

звучат не на място, дори — кошунствено. Старафранцузка пиеса с чеховски маниери. Напразно... Пиеса — може би — от провинциалния репертоар на М. Х. Т. Нея — може би — ни поднася отчаянието на московските артисти: отчаянието от българската публика, която оставя празни местата в театралната зала. Напразно... Излишно е да се говори за добрата игра на артистите. Нито дори — така изглежда — опитите, на няколко места, на режисурата да допълни и коригира пиесата — не спасяват пиесата. Колко безсмислено е за нас всяко благообразно изкуство преди войната!

Толкова по-зле, ако пиесата има успех. Може би Народният театър ще я вземе в своя репертоар...

Хамсуновата пиеса се игра и от нашия театър — и сравнението е неизбежно; а нещо друго го прави дори наложително: двете съвършено различни интерпретации — онази на Бълг. народен театър и тази на Москов. худож. театър.

Две различни интерпретации: въпреки за интерпретация на пиесата в постановката на Дуван-Торцов не може и дума да става; липсва каквато и да е интерпретация. Но има по-скоро една интерпретация на Сарафов, който — в постановката на пиесата — представлява цялата пиеса. Интерпретацията на Сарафов е такава, че ролята, която има той — Пеер Баст, — застава като всевластен двигател в центъра на пиесата и изтласква всичко останало във втори и трети план. Пеер Баст е главното лице в пиесата — дори героят. В такъв случай пиесата се деформира — се обезформява; право: но такава я дава Хамсун. Авторът — заклет индивидуалист — е фасциниран от един само образ, своя образ: Пеер Баст; втори път — Ивар Карено. „Un auteur qui s'aime...“ — казва коректният наблюдател Буало. Така пиесата „В ноктите на живота“ се разпада на части: едно действащо лице не прави пиеса или прави — но в ръката на един Шекспир напр. (Хамлет); Хамсуновият опит обаче е несполучен: той ни дава Пеер Баст, но без пиеса (доказателство: скуката на последното действие). Но това ни дава Хамсун: интерпретацията на Кр. Сарафов.

Тъкмо противоположното ни дава интерпретацията на М. Х. Т. Главно лице е Фру Гиле — не Пеер Баст; така се ражда пиесата — със завръзка, действие и развързка: Фру Гиле — Блюменшен; Пеер Баст (Качалов) е

само звено в общия ансамбъл. Но такава интерпретация налага и една смела корекция на пиесата; каквато е направил и М. Х. Т. — със съгласието на самия Хамсун. Две различни редакции на пиесата, две различни пиеси: една с Пеер Баст и друга — с Фру Гиле; първата се играе от Кр. Сарафов, втората се играе от М. Х. Т.

Втората се играе от М. Х. Т., а не от г-жа Книпер; създаден е ансамбъл — достойнство на режисьора, — каквото няма г. Дуван-Торцов, в чиято постановка на пиесата върху сцената на Нар. театър липсва всякакъв ансамбъл. При М. Х. Т. не изпъква нито Пеер Баст, нито Фру Гиле за сметка на останалите лица; всички са равни и добри. Ще изтъкна обаче лейтенанта Люнум — съвършено ясен и закръглен образ в ръцете на Бакшеев — съвършено неясен и неверен на нашата сцена (вина на нашата режисура). Г-жа Книпер-Чехова се явява за пръв път пред нас не в руска, не в Чехова пиеса; за да ни даде много нещо, за да ни даде Фру Гиле. За Качалов е потребна особена глава — на нов ред; спор Качалов—Сарафов.

Не само различната интерпретация на пиесата налага и различна интерпретация на образа Пеер Баст; но разликата между Баст—Качалов и Баст—Сарафов е от индивидуален произход. Срещу шумния, горещия Баст на Сарафов — стои плавният, равният Баст на Качалов. Нека ми бъде позволено: — Качалов е жертва на ансамбъла. Може би цялата интерпретация на пиесата в М. Х. Т. ще бъде опровергана чрез Пеер Баст: Качалов го създава съвършено различен от това, което иска авторът. Баст е авантюрист-скиitaleц, който се влюбва във всяка срещната жена, дори в служителите — чудак посред едно доста благовъзпитано общество: с това е дадена цялата му психология, от която трябва да произлезе цялата му сценична интерпретация: глас, жест, държание. Но всичко това — Качалов не дава; а дава — един пътешественик вместо авантюрист-скиitaleц. Съвършено погрешно: в съвър-

шен дезакорд с текста и ремарките на автора; без право Люнум го нарича „авантюрист“ — авантюрист Качалов не е; напразно Качалов гони служините — неговият Пеер Баст няма такъв темперамент; напразно Люнум го вика на дуел — той не е нито предизвикателен, нито опасен; напразно Фру Гиле вижда пламъци в погледа му — той е много кротък... Но така той остава на втори план, за да изпъкне на пръв план Фру Гиле, за да се създаде пиесата, която иначе, под властната сянка на Пеер Баст, побледнява — за да се създаде пиеса с действие, завръзка и развързка — за да се създаде външна пиеса; „У жизни в лапах“ е изработена в М. Х. Т. с твърде лека ръка — без дълбока психологична разработка: пренебрегнат Пеер Баст — пиесата става твърде външна и: пак липсват „ноктите на живота“. Получава се една нова пиеса, която не е „В ноктите на живота“.

Но такава, каквато е — тази нова пиеса, — тя е разработена добре в ансамбъл, а някои места са доведени до особена сила и изразителност. Напр. подчертано е майсторски значението на двамата старци, 2-и Гиле и неговият кузен Теодор (Тарханов и Александров): но го е Пеер Баст? Аз настоявам, че пиесата има за главно и единствено лице Пеер Баст — защото иначе тя загубва своя вътрешен смисъл. Пеер Баст в интерпретацията на Кр. Сарафов — но заедно с една правилна интерпретация и на другите лица. Аз не говоря за личния талант на Качалов или Книпер, или Бакшеев и пр.; аз говоря за цялото, имайки предвид автора: заедно с Баст отсъства и авторът; въпреки съгласието на автора...

Против външната обстановка обаче не може да се каже нищо; и не би трябвало да се напомня за невъзможната постановка на Дубан-Торцов. Не зная дали не ще звучи парадоксално, ако кажа, че най-хубавото в постановката на „У жизни в лапах“ у М. Х. Т. е музиката на Ф. А. Гартман, ученик на Скрябин: смела и интересна модерна музика в унисон с действието в 3-тия акт.

НАРОДЕН ТЕАТЪР

ХУДОЖЕСТВЕННОТО РЪКОВОДСТВО БЕЗ АВТОНОМИЯ

Никога Народният театър не е падал тъй дълбоко в преизподнята на художественото невежество и художествената анархия — както днес: това впечатление имат всички ценители на изкуството у нас — близки или отдалечени от театъра.

Народният театър е бил — от деня на своето откриване — жертва на една фатална политика, водена от М-вото на просветата и доведена днес с един замах до нейния последен резултат: политика на некултурната *зависимост* за един културен институт — бих нарекал аз тази политика; с други думи: отнемане *автономията* на Народния театър.

Всяко художествено творчество е по необходимост индивидуално; защото е по същина плод на съзерцание. В театъра, дето имаме колективно творчество — за да получим единен, цялостен художествен резултат, трябва да имаме *една* художествена воля, обединяваща отделните индивидуални творчества (на актьорите) в едно общо, единно усилие към желания художествен резултат. Тази художествена воля — не ще и казване — трябва да бъде: първо — силна, и второ — особено при държавния театър, какъвто е нашият Народен театър, — независима и неограничена; *автономна*: само тогава могат да бъдат постигнати ценни художествени резултати.

Ако досегашните културни управления на страната имаха поне частица от понятие за работата в един художествен институт, в един театър — На-

родният театър щеше още от самото начало на съществуването си да бъде оставен като свършено автономен държавен институт, който да се развива по своя собствен път — по пътя на изкуството, а не по волята на онези — некомпетентни в художествено отношение хора, които... са му давали някакви незначителни годишни субсидии. Но днес, когато Народният театър е лишен от каквато и да е държавна субсидия — той е лишен окончателно и от своята автономия; това е последният резултат на постоянната театрална политика на М-вото на просветата, резултат, постигнат от днешния министър на просветата; неговата заслуга. Дали г-н министърът мисли, че като отнема окончателно на Народния театър необходимата за него автономия — че това е художествена полза за самия театър?

Не. Но що значи да бъде Народният театър без автономия?

Това значи: да бъде управляван и направляван от хора, които нямат нищо общо с театралното изкуство, които не познават театралната работа: министри, главни секретари, началници на отделения, вътрешни и външни съветници в министерството... А работата в театъра — както всяка работа, особено всяка художествена работа — е работа на специалисти, на звани и призвани: дали случайните министри, секретари и началници са тези желани специалисти, са призваните служители в храма на Мелпомена?

Смешно, нали?

Ах, да! Но Народният театър все пак си има директор, артистически секретар и главен режисьор (чужденец при това). Но тук е главният възел на въпроса за театралната автономия: какво значение могат да имат тези служби, когато М-вото на просветата гържи театъра цял в своите лапи — налага репертоар, нарежда програма, диктува вкус и задачи? —

какво друго значение могат да имат тези служби освен значение на *служби*? Една кукла — две кукли — три кукли; три риби безгласни: това е днес артистическият съвет, художественото ръководство на Народ. театър. И не може да бъде иначе. Ако художественото ръководство на Нар. театър не се състоеше от кукли и безгласни риби, Министерството на просветата нямаше да може да му отнеме и остатъка от автономия — нямаше да бъде пълновластен (неотговорен) правител в театъра. Лицата, които днес управляват театъра — директор и секретар, — да, те са най-добрите и единствено подходящите за обезличаване, убиване и погребване на театъра.

„Докога, о, Катилина?!“

Един е днес викът, който в предсмъртна агония надава българското театрално изкуство:

АВТОНОМИЯ НА НАРОДНИЯ ТЕАТЪР!

Господин министърът трябва да схване, че има един само път: *да даде пълна автономия на Народния театър*. А това значи: да разгони от театъра безгласните риби, на които уж е поверено неговото „художествено ръководство“. А това значи: да задрасне своите собствени дела. Нека даде Нар. театър пог наем! Или нека предостави на актьорското тяло право да си избере директор, секретар и режисьор!

Дали той ще има тази сила на духа?

Той, който се бори днес и против автономията на университета?

Но над Нар. театър пищи смъртната коса, размахвана от днешното Министерство на просветата, начело на което, както се говори, стои — horrible dictu! — г. Д-р Донеф... Трябва да се строши тази коса! Трябва да се започне борба против М-вото на нар.

просвета, борба, в редовете на която не трябва да липсва нито един културен български гражданин.

Българи! Изкуството е в опасност!

БЪЛГАРСКИЯТ РЕПЕРТОАР

Плодовете са налице: „Ивайло“ и „Свекърва“. Без парадокс: най-добрите български пиеси: една „историческа“ и една „битова“. Защото това е българската грама днес: историческа и битова: Вазов и Антон Страшимиров. Пък и това е днес цялата *официална литература* в България. Ето я триумфираща върху официалната българска сцена — в Народния театър: Вазов и Страшимиров. — Непристъпни твърдини в българската литература — но нека оставим настра на тази мъртва заслуга, че са работили 30 или 50 години „в полето на българското слово“; какво значение имат те днес за изкуството — за българското изкуство — за българския живот — ерго: за българския народ, към който непрестанно се апелира? Увенчани художници на българското слово, лауреати! — дайте ни вашите художествени заслуги! —

Отговорът гласи: „Ивайло“!

Отговорът гласи: „Свекърва“!

Печален, но неотменен жребий: ний нямаше да изпадаме в смешната поза на донкихотовци, да нападаме сламени плашила, разръфани от времето и вятъра, ако да не бяхме оградени от една свирепа тълпа рицари на тъмнината и невежеството, която се плаши от сламените плашила: официалните плашила в българската литература.

Дети пугаются!

Ивайло: Излишно е да мерим чудовищните сили на този герой с някакви висши и нови задачи на драмата; неговите драматически сили сразява и гимнази-

алният учебник по теория на драмата: де е тук драмата? действието? — де е завръзката, развързката, конфликтът, трагизмът на героя? — Няма ги! Но героят е герой — и трябва да вика, да се пени, да ребе!

Свекърва: В първия брой на новото свое списание „Наши дни“ Антон Страшимиров рецензира играта на 2-жа Бudevска в неговата комедия („Свекърва“) приблизително така: актрисата изгала добре, защото имала пред себе си една ясно очертана и оформена фигура (фигурата на свекървата). Каква фигура е това? *Драматическа* фигура — или *тип*? Типът в драма или разказ не е никога плод на художествено творчество, защото — преди всичко: е копие на известна действителност. Има типове, които са съчетание на няколко елемента, разхвърлени на различни места в действителността; в такъв случай авторът все още може да има известна заслуга, макар и нехудожествена: заслугата на събирач. Но типът на свекървата в комедията на Ан. Страшимиров не е дори и такъв — и авторът е лишен дори и от тази нехудожествена заслуга. Типът на свекървата в комедията на Ан. Страшимиров е: простият, всеизвестният, прословутият, баналният тип на свекървата в действителността; взет направо от действителността — това е заслугата на автора: заслуга на точното копие, на фотографията. Наистина: какъв чудесен художествен материал предлага Ан. Страшимиров на 2-жа Бudevска!... А такива са всичките лица в комедията: най-баналните типове на българския еснафски бит. Битова комедия. Но — де е... комедията? Тя се крепи на няколко глупави фрази, повтаряни от устата на един глупав герой: „Няма да си играем на орехи я!...“ — „И аз мога да я разсъдя най-сетне!...“ Ето цялата комедия. — Благодарим за художествената наслада!

За това свое художествено творение г. Ан. Страшимиров тичаше миналата година да бие по улиците

кромките директори на Народ. театър. Но г. Ан. Страшимиров, „писателят“, големият писател, не е толкова страшен; плашат се само децата. Защото — дори и глупавата публика, която пълни днес театрите (защото интелигентната публика нито може да плати едно място в театъра, нито ще бъде съблазнена от заглавието на пиесата), оставя театъра празен: пиесата пропада. Плодовете на новата театрална политика, която закриля родната, битовата грама, са налице: две или три без публика представления на една пиеса не плащат дори и разноските, направени за тази пиеса. Ще имат ли след това кураж да се явят на сцената и госпожите „Магда“ и „Божана“?

Да се говори ли за играта на артистите? Нещастни артисти! Великомъченици на „родното изкуство“! Единствената добра за България, единствената добра днес театрална политика ги смята за чиновници — дава им насъщния, а те трябва, дължни са да изграт това, което им се наложи; което им налага днес Ив. Вазов или Ан. Страшимиров, утре — ? И светлата мечта за голямото изкуство изгасва бързо пред техния поглед...

Плодовете от българския репертоар са налице; те скоро ще узреят: ужасни плодове в страшната, смъртната есен на българското театрално изкуство.

А зреят и плодовете на

ЧУЖДНИЯТ РЕПЕРТОАР

„Мадам Сан-Жен“, „Женитба“, „Съвест“. Но най-добрият отговор, най-добрата присъда над тая театрална политика дава публиката, която оставя салона на театъра празен дори и на първите представления — въпреки гастролите на Дуван-Торцов...

ВАЗОВ

Но най-печалната глава от днешната печална история на Нар. театър е — Иван Вазов. Страхотната сянка на „мастития“ поет, на увенчания и богато наградения с „народни дарения“ „любляр“ лежи и до днес върху театъра, както и върху цялата българска литература.

Какво значи — какво още може да значи Иван Вазов?

Това е умал нещастие то да ни разкрие новият „литературен лист“ „Развигор“ на Ал. Балабанов с едно писмо от Ивана Вазова, печатано в бр. 3.

Мъртвите говорят — внимание:

Многомо нападки, които се сипят днес върху Нар. театър, „народният поет“ намира „несправедливи“; той „зема смело и открито защитата на охуления и опсувания Народен театър — това многозаслужило културно-национално учреждение“; той „има да направи само един укор на Народния театър: защо той ни дава и пиеси като „Мъртвешки танц“, „Адам, Ева и Змията“, „В ноктите на живота“ и други подобни символически дивотии — извинете за изражението!“ — Народният поет задава страшни въпроси: „Кому са нужни те? Кой разбира тия мъгливи шаради? Какво *възпитателно*, облагородяюще влияние могат да упражнят те въз сърцето и душата на българина? Защо се изтезвава вниманието на зрителите, които си дават парите за *друга духовна храна, отговаряща на развитието им и на нашите нравствени нужди*? Защо се трепат с тях и силите на артистите, които се мъчат като дяволи да предадат живот на *безжизнени и негени* творения, родени от болнави въображения?“ — Нека си ги изграт на Запад! — се провиква „маститият поет“ — нам не трябва. „Нам е нужно нещо здраво, човешко, действително художествено. *Поврага тия чужди пиеси!*“ — „Това исках да кажа“ — завършва скромно „народният поет“.

Но „народният поет“ — каква ирония! — не позира, че „народът“, че целият български народ, на който той се уповава... се смее на неговите авторитетни присъди над „болнавите въображения“ на Стриндберга и Хамсуна... А негли сам той чувства на бялата си глава много горещ „тоя Хамсунов психологически булгур — „В ноктите на живота...“ и отчаяно вопие...

Но каква собствено е болката на Ивана Вазова? Какво е това „това“, което иска той „да каже“?

То не е само простият вик „повража тия чужди пиеси!“ А нещо повече: театърът трябва да се съобрази с вкуса на широките народни маси, да крета след „вкуса“ на широките народни маси и на „голямото множество“, както се изразява Ив. Вазов. — Знайно е: това е изходната и единствената точка на Вазовата естетика, ако такава точка може да бъде естетика. Изкуството, театърът не трябва да стои по-високо от „голямото множество“, а — по-ниско от него. Така мисли Ив. Вазов. Какво от това? — Това — че така мислят и онези, които „управляват“ днес Нар. театър. Мнението и вкусът на Ив. Вазов — поетът на пет поколения преди нас! — владеят и управляват театъра (и литературата!) днес. Какво от това? Зрителите „си дават парите“ не за Стриндберг и Хамсун, а за „друга духовна храна, отговаряща на развитието им“. Всеки знае каква е тази „друга духовна храна“, за която зрителите „си дават парите“: оперетата — „Чардаш“, „Холандската женица“, „Разведената жена“ и т.н. Тази храна е „отговаряща на развитието им“. Следователно Ив. Вазов препоръчва като репертоар на Нар. театър „Чардаша“, „Холандската женица“, „Разведената жена“ и т.н. (Та нали и „Развигор“ дава vis-à-vis с Вазовото писмо и една бляскава защита на оперетата? — която „внося нови културни ценности в нашия живот“ — без която щеше да се чув-

ства „една празнота в духовния ни и културен живот“ — с която „ние удивляваме чужденците и показваме нашата духовна мощ“...) Не. Ив. Вазов може би не иска да защити оперетата. Тогава — цирка? Ако не цирка, то поне... *българските пиеси*; начело с „Борислав“, „Към пропаст“ и „Ивайло“! „Поврага чуждите пиеси“ — дайте ни български! Моите — иска да каже маститият народен поет; те са за *народа*. А че това е интимната мисъл на Ив. Вазов, може да се разбере много лесно, като се вземе предвид старият всеизвестен факт, че той отдавна практикува чрез антрефилета във вестниците (а по случай юбилея си — и чрез псевдонимни „поетически биографии“) саморекламата. И писмото в „Развигор“ е тоже една самореклама; или — реклама на Ев. Марс.

Ив. Вазов отрича всяко „възпитателно, облагодияло влияние“ на Стриндберговите и Хамсуновите пиеси. А това дава всекому право да отправя един малък въпрос към народния поет: какво „възпитателно, облагодияло влияние“ имат *неговите* пиеси? — развращаващите патриотически тиради против гърци, турци и пр. в „Борислав“, „Ивайло“ и „Към пропаст“? Не тия ли патриотически тиради навлякоха на главата на „народа“ три безумни войни и два бедствени погрома? — а на главата на Нар. театър — днешното негово бедствие, въплътено в „художественото ръководство“ на Хр. Цанков-Дерижан? А колкото за „дяволските мъки“ на артистите да дават „живот на безжизнените творения“ на всемирни великани — като Стриндберг или Хамсун — нека по-добре Ив. Вазов попита артистите дали не се „мъчат като дяволи“ да оживят неговите *жизнени* типове Борислав, Кир Тодор, Ивайло и пр. Не съм им взел съгласието, за да цитирам още тук най-горчивите техни мъки — пиесите на Ив. Вазов!

Никой не иска да отрича заслугите — в минало-

то — на Ив. Вазов, а още по-малко да озорчава старините му. Не Ив. Вазов е виновен за всички днешни нещастия в българската литература и българския театър — а онези нехудожественици, които продължават да крепят (и в литературата, и в театъра) неговите надживени, стари — отпреди 30 и 50 години — идеали и стремежи: онези *нехудожественици*, които „управляват“ днес театъра и цялото българско изкуство и с достойнство носят трагичното прозвище „вазовщина“.

Но времето казва своята заповед: вазовщината трябва да напусне и театъра, и литературата.

ЧАВДАР МУТАФОВ: „МАРИОНЕТКИ“

Чавдар Мутафов е едно от младите имена в новата българска литература.

Това е неговата първа — дебютна — книга; първа по рода си книга в нашата литература.

Първа по рода си — като замисъл и стил.

Чавдар Мутафов разиграва пред нас един марионетен театър — и в този театър ни дава един „гротескен“ синтез на живота. Не живота като идея, а живота като повседневност; нещо повече: живота на малки, незначителни, многобройни човешки същества, които съществуват, без да знаят и без да разбират това. Марионетки. Крехки, гладки и безсмислени, заблудени между силните крясъци на слънцето и розовата светлина на абажура — някакви печални остатъци от благоденствието на големите градове преди 1914 год. Младата госпожица, която безсмислено чуни пръстите си по белите клавиши на пианото; и младият господин — може би почти гимназист и син на полковник или важен държавен чиновник, — младият господин, който лъска ноктите си, дълго наглася пред огледалото своята модерна вратовръзка. И заминава на „rendez-vous“ — с парфюмирана кърпичка, която показва единия си ъгъл над външния горен джелеб от лявата страна на палтото му... Суета, гребна и несъзнателна, и разтревожена, и безсмислена... Ръката на някаква хитра ирония режисира малкия марионетен театър от суетни фигуранти. Между реговете на Чавдар Мутафов се чува един жесток присмех над самите негови герои. Та — те не са герои, а само кукли; марионетки...

Тази житейска философия, сложена в основата на книгата „*Марионетки*“, аз бих превърнал и в една социална философия (нали: какво е Хекуба за тези малки, погълнати в своите малки тревоги, гладко пременени кукли?) — ако не се боех, че ще сгреша: Чавдар Мутафов само се шегува с техните суетни безсмислици... Той си доставя пет „забави“, невинни и остроумни.

Всичко това е дадено в един леко шаржиран пластичен стил. Пластичността е първото достойнство на Мутафовия стил:

Младият господин енергично роци косата си —
— — Навън слънцето свети толкова ясно, че сенките
върху белите завеси на прозореца стават ясносини.
— — —

Той прочита писаното и понеже му е горещо, разкопчава яката си и я сменя. — — —

Косата на младата госпожица е разпусната и те че във виолетови отражения върху бледите рамене.

След това младата госпожица въздъхва, топва перото в малката мастилница и написва върху тетрадката си вдясно една резка. После напоява бавно дъ пъти перото и написва с усилия още една резка. Най-после тя задрасква и двете резки и понеже върху тетрадката се образува една малка локвичка мастило, тя го облизва.

Но по-нататък тази линеарна пластичност в стила на Чавдар Мутафов се преплита с майсторските ефекти на регулиран цветен прожектор, за да се получат стилизираните декоративни постановки на откъслеците, озаглавени „вариация в жълто“ — „в бяло“ — „в синьо“ — „черно и златно“ — „розово и червено“ —:

Месеца светеше право в стаята и върху мрамора на масата в бледа синевина минаваха две студени и неподвижни петна от светлина — — — а върхът на цигаретата приличаше на голяма яснокървава точ-

ка, блуждаеща сред яносинята прозрачност.

Наблизо, върху масичката с крака от позлатено дърво, стоят две чаши, в едната от които искри ясночервен ликьор, сякаш голям рубин, стегнат в розовите отражения на кристала. — —

Вариациите от цветна светлина са може би най-хубавите места в книгата — една декоративна книга в прециозен театрален стил. Но декоративната пластичност в стила на Чавдар Мутафов се мъчи да се уравни с рисковете, екстравагантните пролуки на иронията и гротеската — авторът се заплита в сплетените конци на остроумието — за да подири напразно спасение в абстрактните мъгли на рефлексията. Тогава неговият декоративен стил загубва пластичността си, образността си — за да отпусне леки криле в абстрактната скука на фрази като:

„А в шумните и звънящи фанфари на волята той бе узнал екстаза на щастието.“

„— в душата му с кристална ясност се творяха сребърни хармонии.“

Неочаквано гротеската става барок, за да получим естетичните размишления на Дилетанта. Отклонението от зрителната определеност в посока към звукови или философски допълнения разтрошава единството на стила в книгата „*Марионетки*“.

Не е с нищожно значение и друг един недостатък на книгата: изобилието от чужди думи — па и чужди построения на изреченията, — което се допълва и обяснява от недобре владения български език.

Но книгата определя своята цена с интересния си замисъл, постройка и оригиналност на стила.

Изданието е разкошно — в стил, но нехармоничен с тона на съдържанието. Против извитите гъвкави и нюансирани линии на Чавдар-Мутафовия стил стои квадратният формат и квадратният шрифт на книгата заедно с тежката ъгловата линия и ши-

роките (черни и ултрамаринови) петна в илюстрациите на Сирак Скитник. Загубено е съзвучието, а тази загуба разстройва донякъде впечатлението от изаящността на изданието.

Двуцветните илюстрации на *Сирак Скитник*: те могат да бъдат разглеждани отделно от книгата, като самостоятелни рисунки. Те са шест (седем с корицата) и по реда си кресчендират в смелост и съвършенство. Тези рисунки стоят вече и няколко стъпки по-близо до независимото творчество на експресионизма: предметната форма — която все още съществува, макар и свързана — дири равновесие в свободни ритмични форми (полукръгове, триъгълници, зигзаг и пр.) — и композицията внезапно се явява построена изключително в ритъм. А ритъмът е изворът на всеки художествен ефект, на естетичната наслада, що съдържа едно художествено произведение.

Но стилът на илюстрациите не се координира със стила на Чавдар Мутафов — и най-малко Сирак Скитник е подходящият илюстратор за книгата „*Марионетки*“ — независимо от достоинства на рисунките, независимо от достоинства на самата книга. Този дезакорд се хвърля изведнъж в очи и трябва да се отбележи.

ГЕОРГИ РАЙЧЕВ: „ЦАРИЦА НЕРАНЗА“

Георги Райчев е едно от старите имена в новата българска литература.

Повестта „*Царица Неранза*“ е известна от по-рано, преди десет години, от един откъслек, печатан в сп. „Наблюдател“. Но тази царица не отвежда читателя в мира на приказките: ние попадаме изведнъж посред една тясна и гола действителност: това е нещо като казармен дневник на автора — смес от спомен, размишление и неинтересни епизодчета. Един беген страдалец в казармата се върти в магесания кръг на хиляди гребели — един хвърлен от третия етаж сламеник, който вдига облак прах, едни лачени ботуши за 14,80 лв. и пр. — и размишлява върху безумието и безсмислицето на военщината, и пресмята непрестанно колко гена остават до деня на уволеннието, жадно желаната цивилна свобода, която неочаквано — и смътно — се въплътява в образа на царица Неранза, що се пее в народната песен.

Тази книга е някаква смес от спомен, размишление и дневник — в първо лице единствено число, — понякога дори преминава през лирическото увлечение към патетическата тирада, закланането и проклятието; което обаче убива всеки повествователен елемент в „повестта“ — и получаваме само един низ от фрагменти, бележки... Това изглежда да е безстилният стил на Георги Райчев, защото и втората негова — по-късно писана, но преди една година издадена — повест

„МЪНИЧЪК СВЯТ“

е също така една смес от спомен, размишление и дневник — „бележник на един разлюбен“, както гласи пог-

заглавието. Личната форма на тези две повести им отнема желаната от автора обективност на повествовател, повестта се разпада във фрагменти — половината от които са отбелязване, записване на гребни, незначителни, неинтересни факти, половината — размишление. Но гребните факти — „мъничкият свят“ — поглъщат автора и неговите размишления не достигат класическата широта на синтези, пророческата дълбочина на един Шекспир или Достоевски; те си остават гребни, мънички мисли, които болят само автора и които авторът благоволява да ни съобщи. В „Царица Неранза“ той не ни дава синтезиран и ужасяващ ужаса на военщината, жестокото оскърбление и унижение на човека, тъй както би ни го дал един Достоевски или Толстой — това е само „мъничкото“ страдание на един новобранец; в „Мъничък свят“ — въпреки желанието си — авторът не ни дава мъчителната борба на половете, синтезирана като идея в образ и мисъл, тъй както би ни я дал един Стриндберг или Пишибишевски — а се разпростира в разни „мънички“ необективности на белетрист от мъжки пол, като:

— О, как отколе не бях виждал близо до себе си жена. Стоях и гледах със замряло сърце извитото кръшно тяло на момичето, бялата ръка, която удряше пола и при всеки удар откриваше до под коляното строен пълничък крак —

или обективности като:

— Цялата горичка плуваше във вода; войниците едва изгазваха. В изкопите на оръдията също беше се стекла мътна вода, дори проникнала беше в две скривалища.

Мъничък свят! Мъничкият свят е нещастие

на белетриста Георги Райчев, а може би и на всеки български белетрист, а може би — на всеки белетрист...

За Георги Райчев, който пише белетристика вече от 10—15 години, съществува една само изгодна възможност за в бъдеще: да се откаже от обективното записване на гребни факти из „мъничкият свят“ на една или друга делнична действителност — и да се довери на кормилото на субективното в своя писателски натюрел; субективното, което проличава в двете повести „Мъничък свят“ и „Царица Неранза“ и което освободено — ще ни даде може би *синтези от психология и мисъл* вместо „бележник“... Но тогава той ще трябва да се откаже от 104-те страници на своите повести, за да се задоволи само с $\frac{1}{10}$ от 104; тогава вместо гребните, излишни, но ревностно записвани факти — диалози и картини — ще се явят образи (които сега безжалостно липсват в повестите на Г. Райчев), за да изразят — за да съгъстят и усилят — субективните размишления на автора в синтези от психология и мисъл. Тогава субективният, лиричният нагон в натюрела на Георги Райчев ще намери своя изход и задоволение. Тогава и стилът му ще престане да скромничи пред стилистиката, за да стане *стил*. Se non è vero...

Аз имам големия недостатък да гледам черно — да виждам между лошото най-лошото; и затова вниманието ми се спира най-напред — едва ли не изключително — върху статията за Людмил Стоянов, написана от Никола Атанасов. Пък и без това сборникът съдържа все самостоятелни и по-големци работи, които могат да бъдат разглеждани поотделно, независимо една от друга. Но моето черно внимание отминава старите стихотворения с „люляков“ мирис на Ив. Вазов, скудоумните философии на Ст. Михайловски, „старите тетрадки“ със стихотворни упражнения на Дим. Бабеv, чандалските „сонети без име“ на Ст. Чулинзиров и пр. — за да се спра на Ник. Атанасов.

Аз не искам да защитавам Люд. Стоянов, когато Ник. Атанасов се старае да обиди по най-чувствителен начин, с най-плоски словеса, като го нарича „дилетант“ — „без оригиналност и индивидуалност“ — „без истинско вдъхновение“ — „безстрастен и нетемпераментен лирик“ — „новак“ — „с недостатък от творческа мощ“ — „с евнухова бесплодност“ — „гръзлив Росинант“ — и пр., и пр.; защото цялата статия е написана едва ли не с едничкото намерение да се обиди поетът; пък и излишно е да се защитава той от човешки или литературни обиди: неговото поетическо дело е най-добрата негова защита.

Но ако се спирам на тази знаменита статия, то е — за да изтъкна няколко теоретически глупости в нея, доколкото изобщо може да се допусне, че авторът ѝ има изобщо някаква теория, някаква естетична или литературна теория.

Естетиката на нашия критик изхожда из следни-

те „изтъркани истини“, както се изразява сам той: поетите са били поети само тогава, когато са *ограничавали* своите творчески домогвания в рамките на една вътрешна и външна реалност — се опират на определена среда, на която се явяват изразители. — Само писател, който се отнася сериозно, с отговорност към живота, само той е способен да държи високо изкуството. — Своята творческа сила душата на поета „черпи от нейното „бракосъчетание“ с живата действителност“. — „Живият източник на всяка красота е действителността.“

Върху тези „изтъркани истини“ е построена естетиката на Н. Атанасов (която, собствено, не е *негова*, негово творение) и с нейните закони съди той поезията на Л. Стоянов.

Започвам поред:

1. Г-н критикът иска да *ограничи* творческите домогвания на поетите, т.е. — заповядва им: вие ще останете в пределите на обективната действителност; прескочите ли отвъд — няма да ви призная за поети! — Защо? Защо да се ограничават творческите „домогвания“ на художника? Целият човешки дух, творческият човешки дух се е стремил отвеки към най-големите творчески възможности, домогвал се е към свръхвъзможностите на бога — а днес някакъв Ник. Атанасов иска да ограничи тези възможности, иска да възпре творческите домогвания на човешкия дух, да свърже този дух, да го окове във вериги, да го обезсили, да го ослепи, да го осакати, да го скопи... Какъв гениален план на един скопен мозък! Днес, в първата четвърт на 20 век, когато цялото човечество се е възправило в титаническо напрежение, за да разтроши всички досегашни прегради и ограничения, когато една безумна, стихийна и стремителна революция разтрошава досегашните зандани — догми и норми на естетиката, — в които е било затворено, заточено худо-

жественото творчество на човешкия дух, и прогласява неограничена свобода за този дух, неограничена свобода на творческата фантазия (това е смисълът и историческото значение на експресионистичната революция в изкуството!) — днес един скопен мозък от Балканския полуостров се изправя против — милионния напор на човечеството и заявява: ... ограничение в рамките на... но викът му остава смачан под могъщия рев на бурята. В името на милионното човечество може преспокойно да се смачка една саката молекула и това ще бъде достатъчно, за да няма нужда да се напада „обективната действителност“, пред която иска да преклони художниците г. Ник. Атанасов; онази действителност, пред която всички критици от стъпалото на Ник. Атанасов изпадат в изстъпленически възторг, без обаче да разбират нейния смисъл и значение. Действителността съществува, съществува и изкуството: и излишно е да се повтарят стари афоризми върху техните отношения, като този на Грлпарцера: „Изкуството се отнася към действителността, както виното към лозата“ — или този на Гьоте: „Изкуството се отнася към действителността, както изядените волове и свини към силата на атлетата“ — или този на Айнщайн: „Изкуството нито отрича, нито признава действителността — изкуството започва с думата другояче.“ Естетиката на реализма е отдавна компрометирана по силата на простия факт, че г-да реалистите са издигали винаги в култ реалността — действителност, природа, живот — вместо изкуството, покланяли са се не на изкуството, а на действителността. Изкуството има само едно отношение към действителността: да negliжира нейния авторитет, да малтретира, да изопачава нейните форми — за да създаде свои, нови, художествени форми. Изкуството се ражда в борба на духа с действителността — и твори нова, друга, своя действи-

телност. Преди да достигнем божествената възможност да творим из нищото на един хаос, ний ще творим — да, из действителността — като я превръщаме в хаос; но няма да преповтаряме действителността, защото искаме да бъдем творци, художници, а не фотографи или географи, или историографи, или дори прости летописци.

2. Изчезне ли пред изкуството действителността като действителност, като неприкосновено дадено — падат и разните отделни части, „определените среди“ на тази действителност. Художникът не е изразител на никаква *среда*, никаква социална среда; той не държи сметка за никаква среда — защото: в своето творческо съперничество с бога той трябва да държи сметка само за себе си; съществува само той и неговата творческа цел — нищо друго, никаква „определена“ или „неопределена“ среда; само той — погълнал в себе си творческите сили на цялото човечество, на което той принадлежи: човечеството му ги дава, защото той е пълномощник на човечеството — Художникът.

3. Що се отнася до „отговорността“ на художника „към живота“, която изисква г. Н. Атанасов — пардон: съмнително е дали критикът знае *що е живот*. Животът — противоположност на смъртта — е сила, която не се изчерпва само в скучните факти на земната житейска действителност. Животът е вечна, свещена свръхдействителност — и пред нея, само пред нея е отговорен художникът. Така че и

4. „бракосъчетанието“ на душата с действителността, за което говори Н. Атанасов, е едно жестоко недоразумение. Но тук глупостта на реализма внезапно съблича лъскавата си кожа и Ник. Атанасов написва следната знаменита фраза: в своето творчество Люг. Стоянов няма „амбицията да изхожда от религиозно-философски начала и не може да я има по простата причина, че е ограничил своите *житейски*

спекулации изключително в литературни постижения“. Критикът обвинява поета, че се бил отдал само на литературна работа, а се отрекъл от всякакви „житейски спекулации“ — т.е. че поетът бил само поет, а не (както някои други поети...) спекулант, мошеник и др. Критикът препоръчва на поета да се занимава с „житейски спекулации“, афери, далавери и т.н., а не само със своето изкуство. Наистина, глупостта на реалистичната естетика намира своя пророк, който ѝ дава най-блестяща форма с формулата: „*житейски спекулации*“ в изкуството или — с изкуството.

5. А дали тази действителност на „житейските спекулации“ е „*живият източник на всяка красота*“? — Що е красота? В устата на Н. Атанасов красотата превръща изведнъж действителността от „спекулация“ — във вещество. Красотата е веществена: действителността е природа. Само природата, иска да каже критикът, може да бъде източник на красота; само в природата има красота. Ах! Прословутата „*ненадмината*“ красота на природата... Да, природата е красива, много красива — сама по себе си, като природа — но изкуството няма нищо общо с тази красота. Природата и нейната красота са създадени от художника бог; художникът човек създава нова красота: красотата на изкуството. Красотата на природата е една, на изкуството — друга; и различна е насладата от тези две красоти. Съзерцанието на един пейзаж, на една гола жена, *художествена* наслада ли е за нас? Не! — затова още по-малко нарисуваният пък пейзаж или нарисуваната гола жена ще бъдат *художествена* наслада за нас: едно реалистично, „художествено“ произведение (ако такова съчетание на думи не е безсмислица само по себе си) доставя на своя съзерцател само *физическа* наслада. Природата е физика; и не можем от физиката (камъните на една планина, изпънатите мускули на хамалите в пристанището или голото тяло на

жена) да получим духовна храна художествена наслада. Най-големият абсурд, който е казан досега на човешки език, е: да се препоръчва природата, формите и движението на веществото като образец за художника. В една всемирна графическа изложба един фотограф, горд със своя занаят, си позволява един присмех над изкуството: излага снимки от Микеланджелови скулптури и снимки на живи жени, поставени в позата на Микеланджеловите скулптури („Ноцта“, „Зората“ и др.); и пише отдолу остроумният фотограф:

„*Изкуството никога не може да предаде съвършенството на природата.*“ Па и ако го предаде — каква полза от това репродуциране, умножаване на природата? Една природа е достатъчна — дори предостатъчна — дори излишна: човекът иска да създаде нова, друга „природа“ — друг свят: света на изкуството.

— След всичко това губят всякаква тежест и смисъл и другите безсмислици в статията на Н. Атанасов: що е нужно, за да се възнее културата на класическата древност; що е „мистичната красота на съвременната душа“ и пр. Ник. Атанасов ще се почувства може би горд от това, че му се отдели такова голямо внимание и че неговото име бе наредено наедно с името на бога, и на човечеството, и на вечния живот; също тъй горд и поласкан, както и критикът в Криловата басня, поласкан от това, че е станал герой в една смешна басня... Но ако беше въпрос лично за г. Н. Атанасов, неговата статия можеше да бъде разкритикувана много лесно и скоро; достатъчно е да се посочат само няколко словесни безсмислици, които не могат да се простят дори и на един ученик от I гимназиален клас: „*вдъхновени страници на песен*“ — „се вслушва в *музиката* на своята *съкровищница*“ — „*тъвакува* нови *хоризонти* от нашето битие“ — и др. такива безсмислици на стилистика и мисъл, които доказват предварително какъв критик, какъв писател стои пред нас...



В боаницата, Берлин, 1918 г.

ГОДИНА ТРЕТА
(15 октомври 1921 – 15 март 1922)

АЛЕКСАНДЪР БЛОК

Известието за смъртта на Александър Блок не разтревожи мнозина у нас. Защото малцина са у нас ония, които простират своето чувство по-далеч от онова, що виждат около себе си, малцина са у нас ония, които чувстват като *своє* съкровището, родено из една човешка гуша, възпламтяла някъде далеч в света; малцина са у нас ония, които влюбват гушата си в съкровищата на общата човешка гуша. Защото най-сетне: малцина са у нас ония, за които могат да съществуват съкровища на гушата; и защото малцина са ония, които знаят името Блок.

А Блок беше една голяма човешка гуша — понеже беше една голяма гуша за Русия. Блок е една от големите еманации на руската гуша — последно зърно в нанизата от големи руски гуши: Пушкин, Достоевски, Толстой, Соловьев, Чехов, Блок.

През устата на тия — все по-силно и по-пълно — Русия, руският народ, каза себе си. Разкри себе си. Запали себе си.

Русия има много поети, много големи поети, много велики художници на словото. Но величието за мнозина от тях е само лично тяхно достойние. Лично, ограничено величие. И ограничено е тяхното значение за човечеството. Те вливат само своята гуша в морето на мировата гуша. Но ония, другите — със своята гуша те вливат в мировата гуша гушата на целия свой народ, народа, който ги е извадил из неграма си и им дава оная тайнствена сила, която прави тяхното творчество нужно, непосредствено, силно и велико: такъв беше и Блок. Блок не беше един индивидуален психологичен и художествен фойерверк, а — *колективно* психологично възпламеняване в силни, ху-

дожествени форми. Блок не е само Блок; Блок е Русия.

И това именно дава истинско величие на таланта, възвисява един талант над другия, възвисява таланта до гений: когато художникът е манифестация на колективната народна душа, израз на народната душа, пророк на народната душа. Истински велики художници са само ония, които свидетелстват и пророчестват за величието на колективната душа — народната душа — всечовешката душа. Пророците. Ясновидците. Пратениците. Непосредствените.

А такъв беше Блок: РУСИЯ.

Доказателства за неговата пророческа натура се срещат на всяка стъпка в неговите поеми: преди всичко — мълниеносната *непосредственост* на художественения израз.

Онова, което великият душевен рудокон Достоевски изрови из бездните на руската душа — Блок го синтезира в лирически кристали и сложи тия кристали върху диадемата на всечовешката душа: самото понятие Русия — превърнато веднъж в „непознатата“, която душата ни дири в рег и която е рег — звезда и идеал — превърнато след това в Христос, възвисен велик над всички бури — блясък и символ на великото спасение: РУСИЯ. Понятие, което не може да се изрази, което само се чувства — огромно, дълбоко и тайнствено, — едно „музикално понятие“, както казва сам Блок в своята книга „Россия и интелигенция“. Русия, превърната в символ, която пламти днес пред нас — страшна и буреносна, и спасителна.

Тази Русия — великата саможертва на човечеството — е синтезирана в поетическото дело на Александър Блок. Аз не искам да разглеждам поред всички стихотворения и грами на покойния голям поет и да изтъквам големите им художествени достойнства. (Бих посочил само „На поле Куликовом“, „Возмездие“ и „Двенадцать“.) Защото за мене е достатъчно едно: да съзная що е Блок: РУСИЯ.

ЮБИЛЕЙНА ИЗЛОЖБА

Рисувалното училище — официално наричано Художествено-индустриално — съществува вече 25 години (1896—1921). Неотдавна то бе прекръстено *Художествена академия*. Следователно, юбилей. Прослави и възхвали в Народния театър сутринта на 9 м.м. Завесата се вдига: професорите от академията — в центъра м-р Омарчевски! Реч по естетика и философия на живописиста! Сантиментални спомени от Антон Митов. Музика.

След обяд се откри юбилейната изложба, устроена по случай тази 25-годишнина. Реч от министър Омарчевски — на тема: културната мощ на България, отразена в живописиста! Свършиха официалностите; остана изложбата, наредена в царския манеж — „дето някога скачаха глупавите коне на Фердинанда...“

* * *

Изложбата: тя е 1-во активът на Художествената академия за 25 години; 2-ро образът на днешната — досегашната — наша живопис. Изложени са повече от 600 картини и скулптури. Участват 150 души художници.

Художници? Ето де е въпросът. Защото 95% от изложеното е слабо — не като изкуство, но дори като живопис. Толкова много наивитети не са събирани никога на едно място, в една изложба. Цветя, пейзажчета, портрети и т.н. Онова, което привлича вниманието на зрителя, е малко. Но многото — това е изложбата, това е активът на академията. Десетки незначителни или дори непознати имена — това е изложбата. Печален актив, печална годишнина! Нима тези

наивни, дилетантски пейзажчета, нима тези боязливо писани картинки — нима това е българската живопис днес? Нима това е плодът от 25-годишната работа на Академията? Как, академия? Нима е възможно! — та учениците на тази академия не рисуват дори академически... Те, почти всички, просто се мъчат да закрепят боя върху платното. Излишно е да се изброяват тук имена; те и без това са неизвестни.

Но ученикът се познава по учителя. И, естествено, не може да се очаква груз цъфтеж от българската живопис, когато всички поколения български художници са минали през школата на Петко Клисуров или Ив. Ангелов, картините на които не са нищо друго освен най-неловко, най-боязливо прерисуване на тъй наречената „форма“. Натюрмортите на П. Клисуров са съчетани наистина от живи цветя и истински сребърни съсъди — но всичко това като картина е студено до смърт. Също и битовите картини на Ив. Ангелов. И каква измъчена от страх, несмела четка, която маже боята чертичка по чертичка. А и Ан. Митов с неговите пазари не е бил никога по-добър. Другаде обикновените фирмописци рисуват по-добре. А у нас тия хора са професори в Художествена академия! Разбира се, и техните ученици не ще идат по-далеч от висшия клас по фирмописство.

Обаче да се нарича Рисувалното училище, тази производителница на фирмописци, Художествена академия? Погледнете юбилейната изложба: всичко това е толкова лошо, че не може да се сметне дори и за академическа живопис. Десетки имена — и всяко едно едва ли представя за историята по-голяма ценност от името на един „художник“ като, да кажем, Хар. Илиев.

* * *

Над общата маса обаче личат няколко имена, които единствени представят днес българската живо-

пис — това, което може да се нарече живопис, изкуство. Аз ще ги назова тутакси: покойния *Никола Петров*, единствения оригинален български импресионист, оня, който даде пример за копиране от цялата млада генерация български художници; *Владимир Димитров-Майстора* — *Никола Маринов* — *Сирак Скитник*. Никола Петров е представен в юбилейната изложба само с една, и то немного типична за него картина. Другите трима обаче са едничките оазиси сред безплодната, сухата и безцветната (въпреки толкова много шарки!) пустиня на юбилейната изложба.

* * *

Преди тях обаче стои един „ретроспективен отдел“, в който, чрез десетина работи, се представя развитието на българската живопис до откриването на Рисувалното училище (1896). Покрай портретите на Доспевски, Павлович, Добрович, Неофит Рилски и пр. интересни са старинните икони, пренесени тук от Народния музей. Но за тях никой не се е интересувал и по-рано, когато години наред са висели в музея. А нашата средновековна живопис, макар и клонка на тъй нареченото „византийско изкуство“, е оставила немалко работи, някои от които са не по-малко забележителни от картините на Джото, Ван-Ейк или Холбайн. Препоръчал бих по този въпрос книгата на проф. Филов „Старото българско изкуство“, издадена в Берн през 1919 година на френски, немски и английски. Там въпрочем е репродуцирано едва ли не всичко най-хубаво, което ни е останало от нашата средновековна живопис (някои работи са предадени в цветен печат), и оня, който се интересува от българска живопис, ще види в тия репродукции най-добрата българска живопис.

* * *

Това, което новата, днешната българска живопис ни дава в отделните салони на шестте художнически дружества (Дружество на художниците в България, „Съвременно изкуство“, „Родно изкуство“, Дружество на южнобългарските художници, Дружество на севернобългарските художници и Дружество на независимите! — художници), е изобщо много по-малко интересно от старите наши икони и образи на черковни дарители. По-интересно е само това, което се дава в салона на „Родно изкуство“. Но, както казах, наг общата маса изпъкват само три фигури: Майстора, Нук. Маринов и Сирак Скитник.

* * *

Владимир Димитров-Майстора — скромн, безшумен и отшелник — отдавна още е проявил талант, който с право му е спечелил прозвището Майстора. Това е един силен, непосредствен и независим талант. Той не се интересува от това, какво и как рисуват други. Той рисува така, както той знае. Той върви винаги по свой собствен път. Дири — и това, което намира, е негово. Дири бавно, но намира сигурно. Всяка негова картина е една самостоятелно, независимо сторена стъпка напред. И с една толкова логична последователност, че ний сме заставени да благоговеем пред честната искреност на неговото творчество. Майстора не взема никога готови форми, както правят едва ли не всички наши художници; той дири своя форма и такава, каквато я постига, тя е негова. У него живее съзнанието за светостта на художническото призвание и той върши своето дело с чисти ръце. За него изкуството е неговият живот и този живот е мъченичество. А само изкуство, което е мъченичество — е изкуство. Само художник, който принася себе си в жертва — е художник. А такъв е Влади-

мир Димитров-Майстора. Тих, безшумен, но верен на себе си.

Верен на себе си, той върви в път, различен от поези, в който вървят всички ония, които вдигат шум около себе си. Все едно где ще го изведе този път: но той ще го изведе там, дето художникът иска — дето *трябва*. У него съществува творческото недоволство, бунтът против шаблона, подемът към нов — друг хоризонт. Моделът не е всичко за Майстора, както е за всички други художници. Дадената форма на външния свят не е закон и заповед за него — и той дири нова форма. Своя форма. Така той влиза в пътя на новата живопис, наречена експресионизъм, кубизъм и т.н. — живописиста, която смята, че изкуството не е предаване на нещо вън от художника, а единствено и само — на нещо вътре в художника. Защото само така изкуството ще бъде творчество: когато художникът не ни дава списъци на това, което лежи всеки ден пред очите ни, а дава ни онова *ново*, което е само у него. Така външната форма на действителността остава в картините на Майстора *подчинена на творческата воля на художника*, подчинена на творческия му произвол и той ни дава един пейзаж „Кръстци“, който — в боите и формите си — не държи сметка за пропорционалността на перспективата; дава ни един „Автопортрет“, който няма намерение да съперничи с фотографическото изкуство на Борис Блъсков, а ни дава масата на лицето, *организирана от психологическата енергия*, скрита зад него, в такива и само в такива форми. Впрочем онова, което Владимир Димитров-Майстора винаги се стреми да изрази, това е „масата“, властността на формата. А това води към независимост на формата, формата сама по себе и — а това е истинската живопис: кубизъм. Може би там води логично-последователният път на Майстора.

* * *

Никола Маринов — това е друг един тих и безшумен талант, за когото едно е важно: да бъде това, което трябва. Като Майстора той стои скрит зад шума на всички останали свои събратя, работи бавно и дава малко — но все пак си остава нашият най-добър акварелист. Бих казал дори: един майстор на акварела, тъй прост и силен, както напр. Йожен Карьер, комуто впрочем твърде много прилича не само по безшумието на боите, но и по вътрешното си предразположение към тихите психологически сюжети. Майката, вдовицата, мечтателната женска глава — това е постоянната, неизчерпаема тема в акварелите на Никола Маринов. Но забележителна е неговата техника. Той работи почти винаги едва ли не само с една боя — сепия или тера-де-сиена, — но това е достатъчно за него, за да изрази нежността и мечтателността, които са неговата постоянна цел. Няколко червеникави петна — и всичко е дадено: и нежност, и мечтателност, и резигнация, и зрач, и душевен трепет. Няколко от работите, които Маринов излага в любилейната изложба — „Магона“, „При люлката“, майка с дете, етюд към голямата му картина с маслени бои „Във вълните на живота“, „Танцърка“ — са едни от най-добрите му постижения. Едно само би могло да се сметне като пасив на художника: това, че достигнатото съвършенство затваря за него пътищата на развоя; художникът се движи в един замагъосан кръг — все същият, все един и същ. Затова може би най-интересната работа, която той излага сега, е малкият акварел „Магона“. Там се чувства замах за разкъсване на замагъосания кръг и опит за постигане на нови посоки. Художникът си позволява по-голям произвол и по-малко толерантност към стилизираното настроение. Формата, разръфана от творческата свобода, добива ново очарование. Очарованието на инту-

итивната експресия. Напротив, голямата картина „Във вълните на живота“ е едно самосвързване на художника и действия студено. Акварелният етюд към тази картина заповядва на художника да не изменя на своята акварелистична натура.

* * *

Сирак Скитник е у нас почти единствен представител на новите посоки в живописа — живописът от Сезан насам — и стои съвършено отделен от всичко, което вирее обилно и безсмислено под покровителната сянка на нашата тъй наречена „Художествена академия“. В последно време, с участието си в няколко изложби и с илюстрациите си към няколко книги, той стана почти всеобщо известен като „български експресионист“. Той върви в пътя на експресионизма, кубизма и футуризма и от това гледище би трябвало да се гледат неговите картини. Той ни дава обикновено пейзажи или жанрови композиции, но неговата цел не е да ни даде природата такава, каквато е тя (както прави напр. Щъркелов), или такава, каквато я вижда той (както прави напр. Никола Петров). За него природата няма изобщо определена цена, няма никаква цена. Затова формите в природата, външните форми на действителността са а priori жертва на неговия творчески произвол. Не природата, не формите на ежедневно видимата действителност иска да ни предаде Сирак Скитник — а да ни даде една нова природа — неговата природа, — формите на една нова, невидима ежедневно действителност — неговата действителност; нова природа, нова действителност — съвършено различна от тази, която е пред мене, пред тебе, пред тях, пред всички — преди, днес и всякога; нова действителност, нов свят — света на изкуството. Художникът ни дава „манастир“, но това е манастир, който не съществува в никоя зона

на действителността, или „граг“, който съществува само у художника.

Обаче, като определен стил, живописца на Сирак Скитник още не е достигнала нужната определеност. В нея има още твърде много примес от неоимпресионизъм, модернизиран примитивизъм и модерна илюстративност от руски произход. Това нарушава чистотата на желания стил и заключава очарованието на художествения произвол. Затова между всички неговии картини, изложени този път, особено интересна е „Градски ъгъл“: интересна като голям скок в пътя към свършенството на експресионистичния стил. Тук и бои, и линия, и форма са вече непосредно, особено постижение на художника. Дадената откън форма изчезва свършено, дадените откън бои се претопяват в нова хармония — и форми, и бои живеят с прелестта на своята произволна първоначалност. Форми и бои са форми и бои сами по себе си, освободени от установените отношения на перифразата. Тук стилът на Сирак Скитник се самосъзнава и обособява. И все едно е дали тази картина ще бъде разбрана и почувствана от всички. За развитието на нашата живопис Сирак Скитник не ще остане без значение. Напротив.

* *

Друго по-забележително нещо в юбилейната изложба е един барелеф от *Ив. Лазаров*: „Плачещи жени“. Тази работа подчертава още веднъж поврата, що преживява Лазаров: от Роген и Мъоние — към Местрович; от подчертаването чрез подробност — към грандиозността на стилизираната маса. Но Лазаров прави още несигурни стъпки и от стилизирането се подхлъзва към схематизирането. Стилът, към който той насочва своята интенция, изисква монументалност; но Лазаров не смее още да иде по-далеч от архитектурната схематичност на фриза.

Останалото от изложената скулптура (Спиридонов, Ал. Ангреев, М. Василев, Дудулов и др.) е неинтересен квазиакадемизъм или шаблонен алегоризъм.

* * *

Една картина от *Борис Денев* (в отдела на „Родно изкуство“) прави впечатление като подскок към по-свободно творчество: „Самодивска чешма“. Макар че тук проявеният художествен произвол е плод на мистична мъглявост, все пак в развитието на Денев тази картина е един интересен етап, макар лишен от силата на преди година изложеното „Рилско езеро“. Обаче наред с тази картина висят и няколко наивни пейзажа и нагло иронизират художника. Защото странно у Денев е това, че понякога той ни дава работи, които изненадват със своята смелост — и редом с тях други, които изненадват със своята наивност, почти граничеща с дилетантизъм, като напр. изложениите в тази изложба „Улица в Търново“ (295), „Полянка“ (296). На Денева липсва самосъзнаване и обособяване.

С голям брой изложени картини обръщат вниманието ни *Д. Гюдженов* и *Ник. Кожухаров*. Но както винаги, количеството е обратнопропорционално на качеството. Тия двамата художници са свързани помежду си с общия тип сюжети: митологични и приказни. Но общо е и нещастие им: те илюстрират българските народни песни и легенди без нужния при тази работа легендарен, приказен, фантастично-декоративен стил! Неестествените бои, които опитват те за тази цел върху палитрата си, ги отвеждат по фалшив път: не към фантастичното, а към афишния шаблон. Особено Кожухаров, съвсем афишни са не само неговите фигури, но и хармонията на боите му (зелено и червено е крещяща хармония на най-шаблонния панаирджийски афиш). А „Слънчо открадва хубава Гроз-

данка“ няма друга стойност освен стойност на плакат за пудра и крем „Нарцис“...

Почти плакатни са и картините на *Ст. Иванов*. Настроението, което иска да ни даде художникът чрез своите мистично-лунно-лампени осветления, са шаблон, достигнат отдавна в кинематографическите плакати. В рубриката на шаблона стои и *Борис Митов* с неговите портрети и актове, каквито много по-съвършени има във френските илюстрирани романи на *Salman Levy*. От реализъм към... почти шаблона отива сякаш и *К. Щъркелов*, в пейзажите му не се вижда дори и разнообразието на природата. Почти шаблонни със своите сецесионни настроения в пейзажа са и *Михов* и *Мутафов*, макар че притежават явен талант на китката. Нищо ново не ни дава *Цено Тодоров*, неговите импресионистични скици са отдавна познати и не правят крачка напред.

Декоративната живопис е застъпена от *Ст. Баджов*, *Хар. Тачев* и *Вас. Захариев*. *Хар. Тачев* (професор в Художествената академия) не рисува, а започва да чертае инженерски планове. Неговите „декоративни“ картинки, разни изгледи на градове с квадратни къщи, които се чертаят с линия, са най-добрата характеристика на бездарството в българската живопис. Подобър от него е *Баджов* — ако не личеа тъй явно у него толкова много чужди стилове — от Билибин до немските илюстратори на приказки. Единствен *Вас. Захариев* ни дава няколко чисти и вярно стилизирани декоративни пейзажа — особено „Рилско езеро“.

За всичко останало в юбилейната изложба може да не се говори: може спокойно да се отмине, тъй както ще бъде отминато и от времето, и от спомена след два месеца.

БЪЛГАРСКИЯТ НАРОД ДНЕС

Години наред българският народ е живял бавно и томително обсаждан в някаква влажна, студена крепост — без слънце и без простор пред погледа — без творчески устрем на духа: обезверен, обезидеален. Обсаждан от своята тъй наречена „свобода“ — вече толкова години, — от ония, които са поемали в ръцете си неговите съдбини. Днес това положение е изострено до последна степен. Днес тежестта на обсадата лежи върху нас с най-голямата си мъчителност. Днес уничието, томлението в духовете е всеобщо и непоносимо. Днес — като резултат на една непрестанно кресчендирана социална злина — българският народ е подложен на най-голямо изпитание, е скован в най-голямо омаломощяване. Днес българският народ стои сякаш пред неумолимата паст на своето духовно обезличаване и самозаличаване. Днес творческият импулс на българския дух е спаднал до мъртвата нула на духовния термометър. И сред всеобщото мъртвило, в което не свети ни воля, ни желание:

... помощ не иде,
от никъде взора надежда не види...

Този патетически вик на поета би бил най-добрият израз на отчаяното мъртвило, в което е скован днес българският народ, ако да не бе угаснал в духовете всеки патос, ако да не бе задавен в гърлата всеки вик.

Въздухът висне тежък и задушен пред нас, няма ли най-сетне да тресне спасителният гръм? Няма ли да се разрази очистителната буря?

Това чувства всеки. Това чака всеки.

* * *

Нещастием на българския народ произлиза от това негли, че ний започнахме своя свободен живот (който изисква от нас културно творчество) без организирана жизнена енергия. Затова обаче ония избрани синове на народа, които поемаха в ръцете си и върху съвестта си съдбините народни, имаха един върховен дълг: да организират жизнената енергия на народа, да я организират в творчество. Но: тук започва трагедията! Ръководителите на народа станаха „управници“ на народа. И не съдбините на народа бяха ръководно начало за тях, а тяхната лична амбиция, техният личен егоизъм. Защото тия *избрани синове на народа* — народните управници — не бяха *избрани* синове. Те бяха винаги най-недостойните синове на народа — пълна противоположност на ония самопожертвали се идеалисти — Раковски, Ботев, Левски, дядо Славейков и пр., — които родиха българския народ. И днес, и досега, винаги са били свободно отпущани юздите на демагогията. Всички идват с блестящите лозунги на тая или оная партия, но зад тия лозунги хитро се спотайват безчестното хищничество и лакомият егоизъм. Лъжата лъже, лъжата управлява, лъжата краде. И тия геници на злото, които са „управлявали“ до днес българския народ, насъскаха и тласнаха тоя народ в три безумни войни, които го разориха, които го превърнаха в прогнил труп — плячка за лакоми гарвани; и винаги в името на народа...

„В името на народа“ — да! — но у нас винаги е ставало въпрос само за едно: *власт*; не служба на народа, а „властване“ над народа. „Властта“ е занаятът — доходният занаят на българските тъй наречени „политически дейци“. Тяхната „политическа дейност“ впрочем е била винаги само „борба за власт“. И тази борба разпокъса жизнената енергия на народа; а дълг на тия „дейци“ беше да организират тази енергия в

творчество! Уви, у нас дългът е бил винаги забравян и в най-новата история на българския народ за едно само не може да се говори: за дълг. И ето че тези „управници“ се изправят един по един пред съд; но тия, които ги съдят днес — утре и те се изправят пред съд и сядат на почивка — уморени от лъжа и кражба — в затвора. Това е постоянната развързка на партизанската трагикомедия у нас. Но завесата никога не пада. Сцената стои винаги открита: открита за измама на народа, за разоряване на народа, за ограбване на народа, за разпокъсване на жизнената енергия на народа.

* * *

Народът чувства това; народът знае това. Унищението е всеобщо, мъртвилото е безплодно, порабоещението на духовете е безизходно и всички погледи очакват спасение. Спасение, което би било чудо. Изход из безизходността на окончателното помъртвяване.

И възврат към светлите завети на миналото.

Копнежът към обновление, към пречистване, към разведряване, към възкресяване на жизнената енергия у народа се носи през въздуха; чувства се във всяка вещ — изпълва всички души. Небето тъмнее в предчувствие на очакваното знамение.

Но кой ще донесе желаното обновление? Нима тия, които са управлявали България, българския народ до днес? Дали от тях българският народ очаква своето обновление? От апостолите на демагогията, на лъжата, на кражбата? От сеячите на разтление? От тия, които носят със себе си мерзостта на запустението? От тия, които носят на челото си знака на безчестието?

Не.

Всички до днес управлявали партии са вече окончателно дискредитирани в очите на народа. Тяхното безчестие ги обединява в една обща купчина гнила сла-

ма, която трябва да се изгори, защото те — всички досегашни „политически дейци“ — нямат нищо общо с народа. Настрани от тях стои народът, в недрата на когото време енергията на неговото бъдеще. Трябва да се разпечата скривалището на тази енергия.

Един е изходът: *обединяване на народните сили*. А това обединяване ще се извърши само под знака на един лозунг: *труд и честност*.

Този нов лозунг — чужд на всички досегашни партии — означава техния разгром и изникването на една нова „партия“, която ще донесе желаното обновление, като обедини народа под единствения възможен в България социално-културен принцип: *трудовия принцип*. И тази партия ще изникне из недрата на народа и трябва да бъде не партия, а целият български народ. Така народът ще изнесе начело своите истински, най-добри синове: *честните* свои синове, ония, които досега са били или потушени зад шума на безчестието, или доброволно отлъчващи се от оная обществена гньсота у нас, която се нарича „политически живот“.

Трябва — време е! — народът да изнесе из своите недра своите чисти и честни — и скрити досега — синове. Само те — тия *нови хора* — ще донесат неговото обновление. *Нови хора!* И нов девиз: *честност и труд!* Само този нов девиз, този нов принцип — *трудовият принцип* — ще обедини българския народ.

Защото той — българският народ — се състои преди всичко от хора на труда (в селата и градовете).

Бъдещето и спасението на българския народ е прочее в обединението на народа от селото и народа от града; а то е възможно само под принципа на *труда* — честния културен труд.

С този принцип трябва да се роди из недрата на народа една нова „партия“ — голяма колкото целия народ, — която да сложи гробна плоча над всички досегашни и сегашни партии, чиято дейност е била

само злотворна и пагубна за народа; трябва да излязат начело истинските синове на народа — *нови и честни хора*, — а не ония хора без морал, които са управлявали до днес България. Една нова партия — целият народ, — на която невидими духовни шефове са сенките на Раковски, Ботев, Левски и всички ония честни образи на миналото, които се жертваха за възраждането на българския народ.

Това, мисля аз, е всеобщото желание днес, което си неизразено в душата на народа: *нови хора!*

И само така — и само тогаз българският народ ще може да разгърне в пълен обем своята жизнена енергия и в пътя на своето културно призвание да създаде онова, което ще бъде пиедестал не само на неговото благоденствие, но и на неговото културно възвеличаване. Обаче *едно е нужно* преди всичко: пречистване на българския живот. Само тогаз пред българския народ ще се разтворят широко кръгозорите на култура и културно творчество в бъдещето — народът, който в миналото създаде едно от най-силните духовни течения в историята — богомилството.

От една година насам София е арена на нова мода културни тържества: юбилеи и погребения. Няма нищо лошо в това, ако един заслужил човек отпразнува 30- или 50-годишнината на своята полезна културна дейност; няма нищо лошо в това, ако последните останки на такъв един човек се спуснат с най-дълбока почит в пръстта, която го е родила. Но начинът, по който се устройха тези юбилеи и погребения, ги превръща от „културни тържества“ в нелепи позорищни игри. Не само за това, че те се разиграваха с някаква казионна парадност все от името на народа! — с безброй безсмислени речи, тостове и ордени — но главно за това, че с тях се вдигаха шум, който е и смешен, и противен със своята изкуственост. И в центъра — винаги г. министърът на народната просвета С. Омарчевски, до него Дерижан, до него Чилингиров и т.н. Така че оня, който гледа отстрана, може да помисли, че всички тия юбилеи и погребения са един непрестанно подновяван юбилей на г. Омарчевски.

Преди година се отпразнува — в продължение на цели месеци —

Юбилей на Ив. Вазов: Каква гавра с белите власи на покойния днес старец! Нима *народът* празнуваше своя поет? Нека ми простят упокоените му днес кости — но тогава той бе развеждан като мечка по улици и локали, от град на град. И речи... какви речи! И навсякъде до него министър Омарчевски, до него Дерижан — и т.н. „По нареждането на г. министъра на народната просвета“, Ст. Чилингиров, директор на Народната библиотека, издаде една огромна книга: „*Прослава на Ив. Вазов*“. Отваряте: портретът на Вазов; до него

портретът на г. Омарчевски — като „виновник за юбилея“... Вътре други фотографии: пред къщата на юбиляря, пред Народния театър, на пловдивската гара и пр., и пр. — и навсякъде г. министърът. Следват всички неговии речи заедно с други безсмислени речи и тостове, заедно с всички поздравления и адреси от разни дружества и частни лица... Издадоха се и други сборници по този случай, както и специални книги: биография от Кир. Христов, сборник под редакцията на Хр. Цанков-Дерижан, сборник от Писателския съюз и пр. Боже мой! Нима толкова малко заслуги има този човек, та да изпадне дотам — да го „прославят“ тия, които го прославиха?... Но най-сетне и епилог: изложба на подаръците и адресите, получени от юбиляря. Изложбата — устроена по инициативата на г. министъра — бе открита — по пълномощие от г. министъра — с реч от... Дерижан! Но нека не тревожим повече духа на покойника; поне от гроба той им е простил...

Вазов — след 50-годишна писателска дейност — имаше право да празнува юбилей. Обаче —

Ана Карина? Де са нейните велики заслуги? Де са нейните културни ценности, които тя оставя на българския народ? Та тя сама в юбилейната си пресмешна и прежалка реч каза, че няма никакви заслуги, като разправяше как и най-глупавите списания са ѝ връщали ръкописите! Нима и тя ще остави светлото си име в историята на българската литература? И нима Народният театър съществува за това, за да се празнува в него юбилей на кой отдето се откачи? — за да се чества в него дори и

С. С. Бобчев, бивш министър, професор, учен, публицист, славянофил и пр., и пр., но във всеки случай човек, който няма нищо общо с театъра освен едно: че сложи началото на неговия упадък... В театъра — Народния театър — можеше да се празнува само един юбилей:

Юбилеят на Кръстю Сарафов — артистът, който носи днес целия Народен театър върху плещите си и който — сам по себе си — е една от най-бляскавите манифестации на българското изкуство. Но и този заслужен юбилей излезе възмутително смешен — особено когато пред юбиляря на сцената застана един делегат с поздравления от заседаващия тогава земеделски конгрес и с един подарък от... „3000 лева“, събрани от „10 000 земеделски конгресисти“! Но не само това: държавата реши да издаде един „юбилеен сборник“ в чест на Кръстю Сарафов. Редакционният комитет се състоеше от: Людмил Стоянов, Моховой и Чилингиров. Но бе съдено и сборникът да си има своята мизерна история: защото един от членовете на комитета (Чилингиров) представил като материал за сборника цял куп нелепици от този и онзи свой събрат — все уж почитатели на артиста! — заедно със свои нелепици, които представя мистификационно като съчинение на... Бенедето Кроче. Министър Омарчевски заповядва впоследствие да се напечатат нелепиците, а статиите на Ник. Райнов, Людмил Стоянов, Чавдар Мутафов, моята и стихотворението, което е напечатано на друго място в тази книжка на „Везни“, останаха вън от сборника. Сборникът излезе: пълен с литературни нелепици, които не правят никаква чест на Кръстю Сарафов (с изключение на спомените на Агр. Бudevcka, Ив. Попов и Вера Пушкарева) — начело със статията на „Бенедето Кроче“ и трогателните стихотворни съвети на Чилингиров към артиста:

Легни, жена от похот, гето легне,
Цветя и рози — го потир потир...

* * *

Ала не само живите бяха обгаврени със суетен шум, но и мъртвите. Пренесоха се от чужбина, за да бъдат положени в родна пръст костите на

Пенчо Славеиков и Петко Тодоров — двама отлични и заслужили синове на българския народ. Но нагленните им останки бяха държани похвални речи от м-р Омарчевски — комуто винаги „в качеството му на върховен представител на българската култура се пада тая чест“ — и господин професор Боян Пенев — неизбежен Санчо Панса след сянката на тоя велик Дон Кихот, жагуващ за подвиг, какъвто беше приживе Пенчо Славеиков. Наг гроба на покойните държаха речи г-р Ас. Златаров и... Ник. Атанасов, критикът, който цял живот хули най-безочливо Пенчо Славеикова и П. Ю. Тодорова! Каква гавра! (Също такава, както преди години речта на Кур. Христов наг гроба на Яворов...) Но чаканото чудо не стана: Пенчо Славеиков — гневната воля на възмущението — не се вдигна от ковчега си, за да плюе наг тия, които нагло тревожиха мира на костите му. Но отличи се в тая гавра наг заслужилите двама покойници и груп: пак Дерижан — на „траурното утро“ в Народния театър, гето мой — техен противник приживе — чете километрически куха статия за тях, а артисти (М. Ламбрева) декламираха стихове без понятие за стихосложение и разбиране на това, което се декламира; а Злата Недева чете тихата П.-Тодорова игулия за „златна Злата“ тъй, като че ли я говори някоя проста колибарка — с такива викания и селски провиквания! Но: гнешният директор на Народния театър — Дерижан, — който въздава слава на бившия директор на Н. Т. — П. Славеиков?! Какво съпоставяне! И как не се досети г. Дерижан, че това случайно съвпадение е една жестока ирония на съдбата, та да не посмее да се яви в редингот и черни ръкавици да говори за тоя, когото

Юбилеят на Кръстю Сарафов — артистът, който носи днес целия Нарoden театър върху плещите си и който — сам по себе си — е една от най-бляскавите манифестации на българското изкуство. Но и този заслужен юбилей излезе възмутително смешен — особено когато пред юбилея на сцената застана един делегат с поздравления от заседаващия тогава земеделски конгрес и с един подарък от... „3000 лева“, събрани от „10 000 земеделски конгресисти“! Но не само това: държавата реши да издаде един „юбилеен сборник“ в чест на Кръстю Сарафов. Редакционният комитет се състоеше от: Людмил Стоянов, Моховой и Чилингиров. Но бе съдено и сборникът да си има своята мизерна история: защото един от членовете на комитета (Чилингиров) представил като материал за сборника цял куп нелепици от този и онзи свой събрат — все уж почитатели на артиста! — заедно със свои нелепици, които представя мистификационно като съчинение на... Бенедето Кроче. Министър Омарчевски заповяда впоследствие да се напечатат нелепиците, а статиите на Ник. Райнов, Людмил Стоянов, Чавдар Мутафов, моята и стихотворението, което е напечатано на друго място в тази книжка на „Везни“, останаха вън от сборника. Сборникът излезе: пълен с литературни нелепици, които не правят никаква чест на Кръстю Сарафов (с изключение на спомените на Агр. Бугевска, Ив. Попов и Вера Пушкарева) — начело със статията на „Бенедето Кроче“ и трогателните стихотворни съвети на Чилингиров към артиста:

Легни, жена от похот, дето легне,
Цветя и рози — до потир потир...

* * *

Ала не само живите бяха обгаврени със суетен шум, но и мъртвите. Пренесоха се от чужбина, за да бъдат положени в родна пръст костите на

Пенчо Славеиков и Петко Тодоров — двама отлични и заслужили синове на българския народ. Но наг тленните им останки бяха държани похвални речи от м-р Омарчевски — комуто винаги „в качеството му на върховен представител на българската култура се пада тая чест“ — и господин професор Боян Пенев — неизбежен Санчо Панса след сянката на тоя велик Дон Кихот, жагуващ за подвиг, какъвто беше приживе Пенчо Славеиков. Наг гроба на покойните държаха речи г-р Ас. Златаров и... Ник. Атанасов, критикът, който цял живот хули най-безочливо Пенчо Славеикова и П. Ю. Тодорова! Каква гавра! (Също такава, както преди години речта на Кур. Христов наг гроба на Яворов...) Но чаканото чудо не стана: Пенчо Славеиков — гневната воля на възмуцението — не се вдигна от ковчега си, за да плъве наг тия, които нагло превожиха мира на костите му. Но отличи се в тая гавра наг заслужилите двама покойници и груз: пак Дерижан — на „траурното утро“ в Народния театър, дето той — техен противник приживе — чете километрически куха статия за тях, а артисти (М. Ламбрева) декламираха стихове без понятие за стихосложение и разбиране на това, което се декламира; а Злата Недева чете тихата П.-Тодорова игулия за „златна Злата“ тъй, като че ли я говори някоя проста колибарка — с такива викания и селски провиквания! Но: днешният директор на Народния театър — Дерижан, — който въздава слава на бившия директор на Н. Т. — П. Славеиков?! Какво съпоставяне! И как не се досети г. Дерижан, че това случайно съвпадение е една жестока ирония на съдбата, та да не посмее да се яви в редингот и черни ръкавици да говори за тоя, кого-

то така жалко замества днес?! Някога Пенчо Славейков — тогава беше най-голямото процъфтяване на Народния театър; днес Дерижан — най-дълбокият упадък на театъра, упадък, за който никой не се срамува... а най-малко Дерижан, който — по право и с *право*! — възхвалява П. Славейков; и Дерижан — наред с Омарчевски, Б. Пенев и Ник. Атанасов:

Фасулковец делата ви прослави,
филистер днес ви тачи паметта!

Същото бе и с

погребението на Ив. Вазов. Речи: от министър Омарчевски, проф. Арнаудов и Кир. Христов — *мир на праха на покойния поет!*

* * *

Юбилеят на Кир. Христов, кой знае защо — казват: по „политически“ съображения — се отложи за неопределено бъдеще... За когото не се надяваш, той излезе най-умен! Добре, добре направи Кир. Христов, че се отказа от юбилея си!! Но преди две недели се разигра

Юбилеят на Цанко Церковски. В родното му село Бяла черква. Защо пък това парадирание със селото? Но най-интересното е

литературата по юбилея на Цанко Церковски. Сякаш по волята на някаква ужасна съдба сговориха се да пишат за Цанко най-ужасните писатели — начело с *Ник. Атанасов*, който написа цяла книга (в която едно е само интересно — личните спомени на Ц. Ц.); който редактира и юбилейния сборник за Ц. Ц., дето личат имената на Хр. Цанков-Дерижан, Кир. Христов, Ал. Кипров, Цв. Парашкевов, Ив. Карановски, К. Сагаев, някой си Диловски, който пише стихотворения под заглавие „Господин Церковски“, знаменития критик Велико Йорданов, който пише критика за лириката на

Ц. Ц., в която критикува по следния начин: „Песните на Ц. Ц. са събрани в III том на съчиненията му, разделени на пет отдела — I Отломки, II Момини тъги, III, IV, V; в тях има куплети от по два стиха (цитат), куплети от по три стиха (цитат), куплети от по 4 стиха (цитат), куплети от по пет стиха (цитат), от по 6 стиха (цитат), от по 8 стиха (цитат).“ Римата му е такава и такава — и на края в заключение пак цитат. Всичко в сборника е напоено с най-безочлива неискреност. Но най-бележитото нещо в литературата по юбилея на Цанко Церковски е книгата на *писателя Георги Савчев*. Ако не бе издадена тази книга, никога човек не би могъл да повярва, че в 107 страници могат да се съберат толкова много езикови, стилистични и логични безсмислици (които по достойнство възхвали в. „Развизор“!). Един пример само, защото цялата книга е съставена само от такива примери:

„Неговата душа... е малка планинска черквичка, където няма други *идоли* освен любовта и красотата. *Вместо разпятие* — там стои *разпънато* поетовото сърце. *Жертвеникът диги*, пламъците обгръщат това сърце, а той, смилено коленичил, *се топи*, искрено и пламенно се моли — до нас *допитат* следните мили, затрогващи със своята искреност звуци:

Когато утрин в цветята страстно
аз се вирам —
печално шепна: нищо красно
във нея не намирам.
Но зърна ли я в очите —
занемая,
на всички цветя хубостите
аз виждам сбрани в нея.

За поета и *природата има свои очи* — това са цветята. Когато той гледа любимата, тя му се вижда *ни-*

щожна. Но когато се взре *по-дълго* в очите ѝ — тогава вижда на „*всички цветя хубостите сбри в нея*“. С каква оригинална и тънка поетическа психология ви говори за очарованието на очите. Цялата прелест на песента се крие в поетическата *идея, изразена в обаятелно оригинален замисъл*... За него любовта е небесно царство, където най-ярките светила са: той — луна-та, тя — слънцето. Понесъл кръста на любовта — той е мъченик, когото бог прощава, *защото винаги* „как всяка вечер целува своето либе“. Каква мила сърдечна изповед! И той стене *отклончиво*:

Пустите твои
две али устни,
устни — мерджани —
кой ще ги кусни,
кусни, примами?

Защото той знае, че тя е *неутолима*. *Да утре в краката ѝ, няма да го погледне*. Но — уви — *магическата сила* на гумите не помага:

Бягай, делийо,
салма гудийо — и пр.

Загадъчният сфинкс *проговаря най-сетне*. Бекярът чува смъртната си присъда...“ и пр.

Ако продължавам да цитирам, ще трябва да препиша цялата книга — а това не е моя работа, нито пък имам за цел да развеселявам читателя; това може да направи по-добре редакторът на „Българан“ — с книгата на Г. Савчев на ръка; в нея има хумористичен материал за пет години. Но щях да забравя най-знаменитото място в тази знаменита книга: „Достоевски — моя феноменален в областта на изкуството психиатрик...“

* * *

И с ужас приключвам тази страшна история на юбилеите, като по липса на място се отказвам да говоря за юбилеите на Матео Македонски, Борьо Зевзика, музиканта от „Кабарето“ Първан Николов и — добре скроения „25-годишен“ (в 1911 г. е празнувал 10-годишен) юбилей на бившия Дуван-Торцов, който (за безспорните си заслуги!) получи голям орден от министър Омарчевски — и с орден на гърди, и с много пари в джеба благополучно замина за по-големи печалби...

Юбилеи! Какво нещастно изобретение!

Редакцията на сп. ВЕЗНИ открива
ЛИТЕРАТУРНА АНКЕТА МЕЖДУ ЧИТАТЕЛИТЕ.

В България съществуват — от много години вече — две литератури, свършено различни, дори враждебни помежду си: едната, представлявана от писателите — членове на „Писателския Съюз“, другата — представлявана от три години насам от сп. ВЕЗНИ. *Първата* продължава наследените традиции на българската литература и схваща творчеството на писателя, изобищо на художника, като наблюдение и опит с фактите на действителността — като *възсъздаване на действителността*. Втората има естетични принципи, които са добре известни на всекиго, който е следил редовно сп. Везни: не възсъздаване, нито пресъздаване на действителността, а свободно творчество на духа, творчество, при което формите на действителността — ако е необходимо да се има тя предвид — не са друго, освен суров материал, от който трябва да се създадат нови форми, *оживотворени от творческата воля на писателя*; при това — тъкмо тази *творческа воля*, нейния характер и нейната интензивност е онова, което прави едно творение интересно.

Едната литература е, така да се рече, *обективна*, другата — *субективна*. Първата би могла да се обобщи под естетическото понятие *реализъм*, втората — *символизъм* (символизъм в най-широкия смисъл на думата, като за символ се смята всяка форма, която не е адекват на действителността). Едната литература вижда *само формите на действителността*, другата — *търси смисъла, скрит зад тия форми*, силата,

която създава и движи тия форми — и по-нататък: единение с тази сила, с енергията на космическото движение. — *Материалистично и духовно схващане на изкуството*. Това последното, *духовното* схващане на изкуството е било винаги становището на ВЕЗНИ, понеже ний мислим, че изкуството, като духовна функция на човека, не може да бъде материалистично. Ний изхождаме от Платона, другите от Аристотеля. Музиката — срещу логиката.

Интересно е да се знае становището на *читателя* спрямо тия две схващания на изкуството. — Затова Редакцията на сп. ВЕЗНИ моли всички читатели в България да изложат в едно *кратко* писъмце своето схващане на изкуството, своето становище спрямо изложените по-горе две основни течения в нашата литература. Всички по-интересни писма, получени от читателите в редакцията, ще бъдат *последователно печатани* във ВЕЗНИ и по тоя начин ще се получи — надяваме се — най-верната картина на днешното литературно състояние на България.

ОТ РЕДАКЦИЯТА

Писателю, колега — който и да си ти, гето и да си ти под зенита на нашето небесно полушарие, — чуи!

Ти възпяваш — от много години вече — всичко онова, що е красота за тебе: и пролетта, и есента, и любовта, и възлюблената печал, и луна, и звезди, и цветята, и славеите... Ти пишеш гъвкави стихове, тънки, гладки, кристални, със звънки рими и плажни стъпки — стихове, напълнени с изискани образи: прелестните очи на много жени, луна, огряла над спящото езеро, слънцето, захождащо зад далечни лесе, самотна палма и птици във въздуха, самотния гроб на кръстопът посред полето и много други работи, които не си никога видял. О, да, твоите стихове са изящни, звучни, блестящи, знам: ти си жрец на Красотата.

Но Пилат пита жестоко: „Що е Красота?“ Ти обаче, жрецът на красотата, не отговаряш. Защото не знаеш какво да отговориш? Не — защото Пилат не съществува за тебе.

А Пилат е Животът.

Но ти не си се никога замислял: каква цена имат твоите стихове за живота? Зная твоето безпоощаено възражение: изкуството не служи на живота! Съвършено вярно. Обаче има два вида живот: ежедневният живот на ежедневната борба за съществуване, животът на *егоистичния човек* — и висшият, вечният живот на духа, животът на *алтруистичното човечество*. А и двата са свързани един с друг.

Писателю,

Ти се отказваш да служиш на ежедневния живот, на суетния шум на делничния ден. Ти търсиш праз-

ник. Изкуството, красотата е за тебе празник. Но този *егоистичен* твой празник — *твой* празник — какво общо има той с алтруистичния живот на човечеството? С Живота, писан с главна буква? Защото: това, което ти наричаш твоё творчество, твоя поезия — то е само частен твой дневник, дневникът на ежедневния, *егоистичния* твой живот. Дневник в стихове или дневник в разкази. И тия стихове, и тия разкази — ти ги съчиняваш само за своё собствено удоволствие. И затова те не трогват никого освен тебе и твоите приятели. И затова твоята литература, нашата, българска литература не играе никаква роля в българския живот.

Защото Животът е проблема.

— А проблема няма в твоите изящни, гладки, звънки стихове.

Защото ти си чужд на моя Живот.

— А животът, който живееш ти, интересува само тебе; и стиховете, които пишеш ти, интересуват само тебе. Затова и те не ще живеят повече от тебе.

Животът е копнеж. Човечеството, човешкият дух живее от своя копнеж. Вечният копнеж, който ражда творчеството, който ражда живота.

— А твоё творчество, а твоят живот, писателю, е не копнеж, а мечтателство.

Копнежът ражда творчество. Творчеството е борба. Борба със себе си. Бунт. Бунт против себе си.

— А твоё творчество, писателю, е не борба — а леност в самотоволния ъгъл на твоё мърничко Себе си; не бунт — а подло, безсилно дезертьорство от всичко: и от живота, и от света. Дори от себе си. Дори от Красотата. Дори от Изкуството.

Затова твоё творчество не е изкуство. И ти — *не съществува*ш! Не съществува за изкуството. Защото не съществува за себе си; не съществува за

живота; не съществуваш за човечеството.

Ти не си!

Що! Музите, Аполон, Парнас? — Парнас е прах, а музите и Аполон са отдавна забравена лъжа. Ти мислиш себе си за богопомазан избраник? За изключителна личност? — Отвори си очите: твоего избранничество, твоята изключителност не иде от никакъв бог. Тя иде от тебе, само от тебе.

Тебе! Но де е твоего тебе? Дали в повседневните конverzации в приятелски кръг — на улицата или в кафенето, — дето пълниш богоизбраните си уста с простосмъртната нелепост на роклички, краченца и деколтета? Или в бохемското подражателство на Едгар По и Бодлера? Или в самотните часове на леност, когато ядеш хартия и пиеш мастило? — Дори без богата колекция образци за плагиране (понеже чуждите езици са чужди за тебе). Това е твоят живот — и от него ти изстискваш своята поезия.

Тебе! А това значи: *човекът преди всичко*! Защото има нещо по-голямо от твоего писателско общество — обществото отвън; има нещо по-голямо от обществото — народа; има нещо по-голямо от народа — обществото на народите; има нещо по-голямо от обществото на народите — човечеството.

А основен елемент на човечеството е Човекът. Човекът преди всичко! Оттук *етическото* обуславяне на човека; което значи: едно върховно задължение на човека към човечеството. Едно върховно и единствено задължение (защото етиката не е законник на преходните добродетели, на това или онова общество, етика не значи „морал“). Едно върховно и единствено задължение на човека — преди всичко: на човека творец; то обуславя всичките функции на човека — включително и неговите *естетически* копнежи. Защото то — етическото задължение на човека към човечеството — ражда всеки копнеж: копнежа към въз-

качване, копнежа към светлите ясли на Духа. Духът е човечеството. Духът е човекът.

Духът: етическият закон на човека.

Духът: етическата нужда на изкуството.

Духът: Върховният Дух, Светият Дух, който създава нуждата от Красота. Който създава нуждата от изкуство.

Писателю, Духът — заветният Ханаан на всеки човешки копнеж — е по-голям закон за тебе от догмите на твоята шаблонна красота. Писателю, чуи: Духът заповядва: *Човекът преди всичко*! Не „добрият“ човек, въоръжен с всички известни днес добродетели; но *Човекът*! За духа няма добродетел — Духът е отвъд добро и зло. Духът е само *интензивност*.

Човекът Преди Всичко значи: Бъди цял!

Зная, писателю: ти си готов да се съгласиш веднага с всичко, що казах — и там е твоята гибел.

Първата нова пиеса, която ни дава Народният театър през този сезон, това е знаменитата пиеса на Едмон Ростан, която на времето си — според израза на Емил Фазе — „прогърмя със светкавичен успех по цяла Европа, успех незапомнен от епохата на *Сид*“. *Сирано де Бержерак* се готвеше в Нар. театър отдавна, още преди войната, но едва сега публиката тази пиеса вижда върху сцената.

За самата пиеса не би трябвало да се каже нищо лошо — въпреки честите грешки на автора; въпрочем, може би тия грешки, които са постоянни в театъра на Е. Ростана, са една от подкупващите прелести на *Сирано де Бержерак*, създават стила на пиесата; пиеса — почти прототип на романтичния театър; пиеса — почти кристализация на френския дух — странно разнообразие от жажда за подвиг, от възвишено и бурлескно, от фина духовитост и меланхолична резигнация... Една типична манифестация на френския дух, не по-малко от Корнейловия *Сид*, или саркастичността на Анато Франс. Впрочем *Сирано* е чисто французка пиеса по силата на своята романтичност. Но тъкмо тая романтичност разтваря тяснонационалните кръгозори на пиесата и я прави интересна не само за сцената в Париж, но — за всякъде и всякога.

За нещастие обаче, образът на Сирано де Бержерак е свързан — въпреки блестящия опит на Кайнц — неразделно с едно френско име: Коклен. Та затова толкова по-интересен е опитът на Нар. театър — интересен не само за историята на българския театър, но и за историята на граматическия образ Сирано.

Но въпреки всяко добро намерение, тази история започва с едно внушително Уви!

Преди всичко, пиесата се играе по един превод (на Кир. Христов), който може да е всичко друго, само не и сценичен превод. Ако някога поетиката е позволявала съкращения като „кои“ вм. „които“ или всевъзможни размествания на думите в изречението напук на всички правила за синтактичния ред на думите, днес поетиката — установена от напредналия развой на нашата поезия в последно време — не позволява това; а още по-малко го позволява сцената, дето не само от актьора, но преди всичко от автора се иска един *чист* български език. А не са български език (нито пък български стих) „стихове“ като: „с таз рокля траурна тез листа жълти“... Впрочем езикът и стихът на Кир. Христов са всеизвестни като образци на лош — не лош, а невъзможен български език и стих. Това ще докажа по-подробно в една от следните книжки на „Везни“, дето ще разгледам един друг превод на Кир. Христов, превода на Байроновия „Манфред“ — „най-добрият превод в българската преводна литература, един *конгениален* превод“ — както твърди *конгениалният* критик Вел. Йорданов...

Централната роля в пиесата — ролята на Сирано — изпълнява Кр. Сарафов. Но ролята е още свършено неулегнала у него; дори нещо повече може би: тя стои на свършено нездрави основи — нездрави основи съобразно данните на артиста. Сарафов се старее да подчертае две неща у Сирано: героичното и бурлескно-саркастичното. И затова той форсира неустово гласа си и дава на цялата роля една шаржирана интерпретация. А това не е Сирано. Освен героичното и бурлескно-саркастичното у Сирано има и други черти, които са може би по-важни, които дори създават действието и смисъла на действието: вътрешната, психологичната борба на великия човек, който има един само недостатък, който не му позволява да се наслади от живота, който го кара „да се крие винаги в сянка и оттам да подсказва на други“. Това е вътрешното, истинското действие в „Си-

рано де Бержерак“ — и то се проявява съвсем ясно в 5-ия акт на пиесата. Ако Сарафов бе схванал това и бе взел това за основа на своята интерпретация, от него можеше да се очаква нещо повече. Дори нещо повече от това, което ни дава той в миньорното 5-о действие, дето проличават от време на време тонове от най-хубавите образи, каквито е създал той досега: Федя, Никита, Вили Яников, Андрей в „Три сестри“ и пр. Ако той бе подхванал ролята откъм нейната психологична страна, не щеше да има нужда да форсира гласа си в такива ивайловски ноти, нито пък цялата роля щеше да излезе така шаржирано шаржирана. Защото героичното можеше да се предаде само чрез жест и поза, а бурлескно-саркастичното — с моментни вариации на интонацията. Тогава и цялата роля (па и цялата пиеса) щеше да бъде закрепена на по-здрави основи, а и Кр. Сарафов щеше да бъде по-щастлив в своя смел опит със Сирано. Но може би — обременен с режисирането на пиесата, което е само за себе си колосална работа — той не е имал време да разработи ролята си; това обаче е само евентуално обяснение, но не и оправдание. Впрочем то е преди всичко въпрос към мъдрата и далновидна Дирекция на Нар. театър, която — както изглежда — е убедена, че театърът може да съществува и без режисьор и пак да се справя с пиеси като „Сирано де Бержерак“... За отделните грешки в изгата на Сарафова е излишно да се говори, след като се изтъкна погрешният стил на ролята. Впрочем *стила* липсва на всички роли, на цялата постановка, а „Сирано де Бержерак“ изисква тъкмо *стила*, стегнатата постановка. Липсата на *стила* в цялата постановка прави излишно разглеждането на всички останали роли поотделно. Едно обаче трябва да се забележи: дали актьорската жажда за роли, или особено благоволение на дирекцията сложи върху слабите плещи на Милка Ламбрева ролята на Роксана? Не бе ли достатъчен нещастният опит с Елга?

РЕПРОДУКЦИИ НА ТВОРБИ ОТ ЧУЖДИ ХУДОЖНИЦИ ВЪВ „ВЕЗНИ„



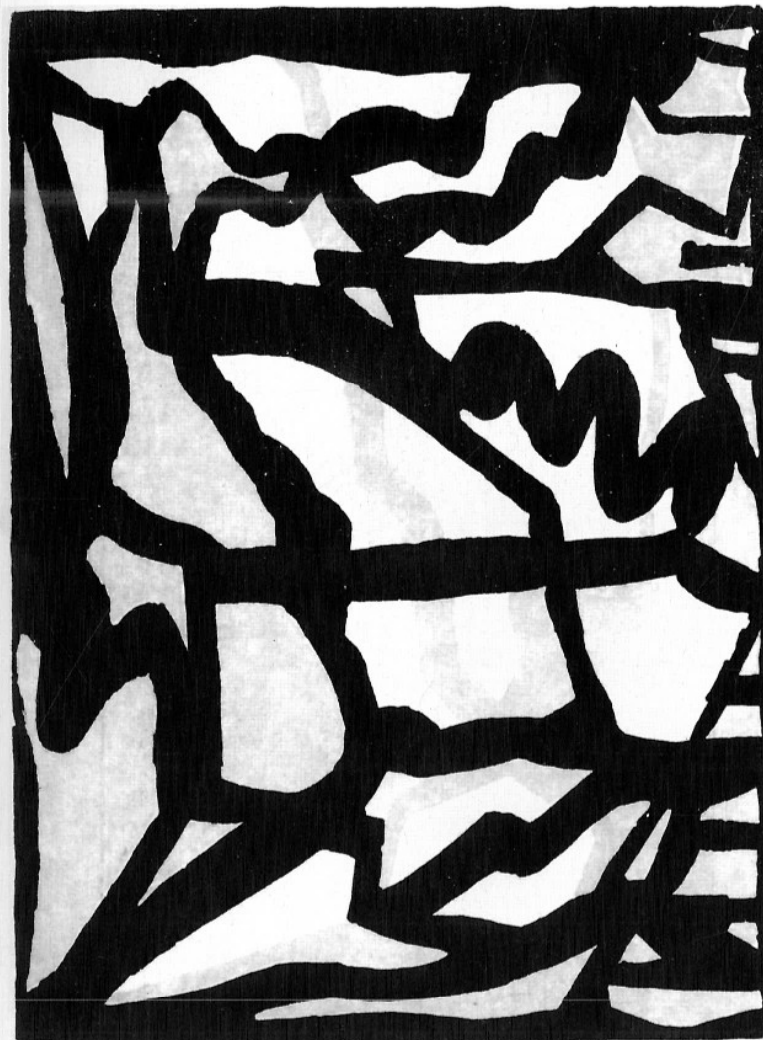
Густав Климт

Магесница



Фелисиен Ронс

La buveuse d'absinthe



Якоба ван Хемскерк

Рисунка



Марк Шагал

На Русия, на магаретата и на другите



Фернанд Весе

Гарвани



Кацушика Хокусай ·

Догорящ лампион



Якоба ван Хемскерк

Дърво



Франц Марк

Тигър



Марк Шагал

Продавач на животни



Кампедонк
Рисунка



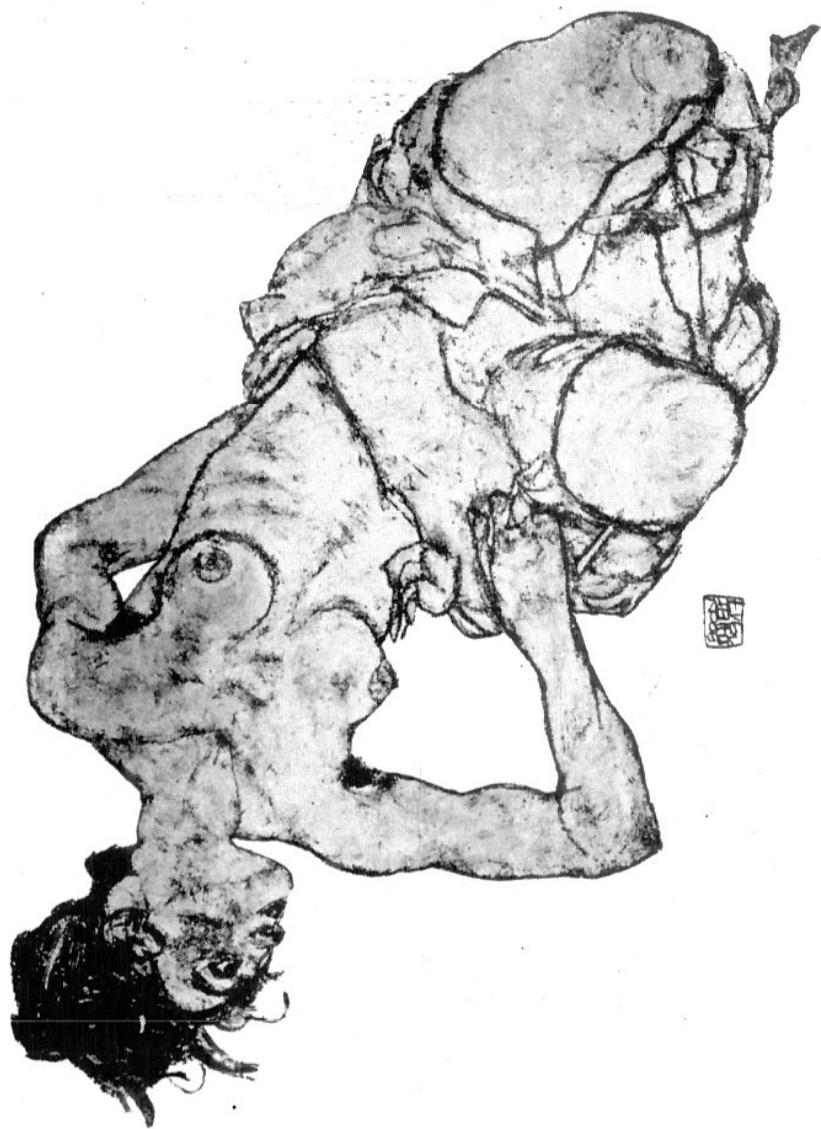
Катцшика Хокусай

Вълна



Едвард Мунк

Среща във всемира



Егон Шиле

Акт



Кандински

Вечер



Винсент ван Гог

Рисунок



Паул Кле

Раздражения



Вилиам Вауер

Бюст. Валден

ХАМЛЕТ

Пьесата и по-рано се играеше в Н. Т. лошо, т.е. нехудожествено; но сега се играе просто невъзможно. Салтанатлията постановка на някогашния режисьор Ивановски (впрочем всичките му постановки бяха все такива) е окичена сега с още повече антихудожествени безсмислици. Напр. — две лица, които (според текста!) казват някоя фраза „едновременно“ — невероятно, но факт: и на сцената я казват едновременно, един вид — хорово; сцената при прекъсването на пьесата, която играят актьорите в двореца, се прекъсва всред безобразна глорутия — Офелия се блъска в челото и пищи, всички тичат и крещат колкото им глас гържи; и други такива ужаси. Нехудожествената постановка на Ивановски е превърната днес в — проста простащина! Да кажа ли, макар и късно, и това, че „Хамлет“ се играе по един прозаичен превод, който е нещо повече от *прозаичен*: канцеларски! Но интересното през този сезон е: Кирков в ролята на Хамлет. Тук той е, според мене, не на мястото си. Със своя романтичен натюрел той изнася цялата роля в едно патетично кресчендо и декресчендо (винаги темпо престо), което не отговаря на ролята: у Хамлета няма патос, а обратното на патос... Но ненадейно в монолога в III г. („Да бъдеш или да не бъдеш...“) Кирков изменява и интонация, и темпо и налучква — макар и за момент — верните линии на ролята. А тъкмо тия плавни линии от меланхолия и рефлексивност, в които той изрича монолога, би трябвало да бъдат взети от артиста за основа на *цялата* роля. Впрочем ако се откажем да разглеждаме Кирковата интерпретация на Хамлет като *цяло*, само тоя моно-

лог е достоен не само за вниманието ни, но и достоен да бъде записан като едно от най-бляскавите постижения в творческия път на Киркова.

Вл. Николов дава Краля само уравновесен спрямо общия лош ансамбъл; той не подчертава достатъчно (особено в монолога при молитвата) нечистотата на душата и борбата на гузната съвест. А това е нужно.

БОЯН ПЕНЕВ И ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

Неотдавна излезе в книжния пазар ново издание на книгата „На острова на блажените“ от Пенчо Славейков, издадена като IV том от *Събрани съчинения* на П. Сл. — под редакцията на Боян Пенев — издание на Ал. Паскалев — 276 стр., 39 лв. — София, 1921 г.

Най-интересното в тази книга стои на края: послеслов от проф. Боян Пенев. В този послеслов, след като българският читател се предупреждава недвусмислено, че му се готви „едно *пъвно и критично издание на съчиненията на нашия най-голям поет*“ — придружено при това с „един речник на по-трудните за разбиране народни думи“ (поезия с речник, значи!) — г. проф. Боян Пенев си дава лично кураж по следния недвусмислен начин: „Без съмнение, цялостният образ на Славейкова в тези 8 тома ще изпъкне по-определено... Така Славейков ще окаже *по-значително и по-силно въздействие върху днешната ни литература и изобщо върху съвременното поколение*. С течение на времето той *ще се налага все повече и повече на вниманието на българина, ще завладява все по-силно душите на тия, които искат да се сродят с него, ще ги увлича*, преди всичко защото в творенията му е изразено *съзнанието и вдъхновението на един голям художник и на една необикновена за нашите условия личност*.“

Всичко готук казано е казано с такава положителност, че е излишно всяко пояснение и допълнение: Пенчо Славейков е един *голям художник*, с огромно значение за бъдещето на българската литература! Но за да бъде още по-ясен, г. Б. П. се пита: „... ще преувеличим ли, ако кажем, че днес в нашата поезия не е създадено нещо *по-ценно и по-значително*. — До ден днешен

той остава най-голямата фигура в литературата ни.“

Обаче по-нататък: „Копията, хвърляни от засада върху него, се разбиват и падат върху главите на пигмеи, които с глупостта си искат да съборят най-аквата твърдина в родното ни изкуство. От техните безплодни усилия може да остане само един комичен спомен някога. *Никой не може* да отрече и заличи Славейкова в съзнанието на *тия*, които дият днес в литературата ни отражения на една по-дълбока мисъл и по-трайни художествени ценности. — Боян Пенев.“

Тук вече заставаме пред един труден *ребус*: Виждаме Пенчо Славейков във всичкото му величие; обаче някакви „пигмеи“ хвърлят „от засада“ копия... пита се: *де е пигмеят?* — Отговорът на тоя въпрос се съдържа в друг един въпрос: Дали авторът на тоя послеслов е между ония *тия*, „които дият днес в литературата ни отражения на една по-дълбока мисъл и по-трайни художествени ценности“? — Безспорно — да; така иска да каже г. Б. Пенев. Да видим обаче дали в *действителност* е така.

Нека ми бъде позволено да не приема за абсолютна истина речената от П. Славейков истина, че главата на всеки професор, учен, филолог, изобщо „грамотник“, е седалище на глупостта, т.е. да приема тази истина за истина, която е валидна за всички времена и всички професори — включително и г. проф. Боян Пенев. Нека проверим разбиранията, вкуса и изобщо духовната енергия на Б. П.; нека проверим неговото книжовно дело.

Първо: студии върху книжовни дейци (не писатели!) от доосвободителната епоха — Паусий Хилендарски и пр. Те показват едно само: наклонност у Б. П. към ровене на затрупани с прах архиви — архиварски качества и стремежи — т.е. отсъствие на чувство към живото, актуалното, днешното, това, що животът ежеминутно изправя пред очите ни чрез свет-

кавичната смяна на лицата си и боите си. А това значи: че Б. П. не притежава никакви *естетически* аршини, с които би могъл да измери художествената ценност и значението на литературни творения не окончателно помъртвели, не окончателно затрупани с архиварски прах, още пресни в спомена и злобата на геня. С други думи: склонността към археология не предполага никаква способност за правилна *естетическа* оценка на едно художествено произведение. А че това е така, че проф. Б. Пенев е неспособен за естетически оценки, виждаме от рецензията му за антологията „Русский Парнас“, дето между другото се твърди, че Валери Брюсов бил нищожен поет, че 10 пъти по-голям от него бил Ив. Бунин, че най-големият съвременен руски поет бил въобще Бунин; един гол абсурд, на който ще се изсмеят дори и врабците пред входа на университета... Ако у нас, както твърди Б. П., Бунин е неизвестен, дали и в Русия той е недобре известен, та стои всеобщо в графата на третостепенните руски поети? Впрочем излишно е да оборвам това твърдение на Б. П.; *sedо quia absurdum!*

Но абсурдът е толкова голям, че ни кара да се замислим: може ли пък да се изрече на човешки език такъв абсолютен абсурд? И нашето съмнение прави догадки: — Сигурно с тази невероятна хвалба за Бунина г. Б. П. иска да се отплати за някоя любезна обноска на руския поет, който мина преди една година през София. Сигурно е така. Само така може да се обясни абсолютността на цитирания по-горе абсурд. Но всичко това е интересно за нас от друга страна — от психологическа. В това абсурдно твърдение се проявява не един свободен и независим дух, който мисли *само* така и никога, както мислят всички, ако ще би неговата мисъл да е дори абсурдна — не: тук се проявява един дух, който се оставя да го водят за носа — само за хатъра на някакви лични връзки, — който е

готов доброволно да робува; един слаб дух, който знае само да се подчинява, да благоговее пред всеки авторитет; един раболепен, лакейски дух; един без тежест дух, който полита натам, дето го веят най-слабият вятрец; един дух, подобен на свирка, на която може всеки да свири. И това е основната психологическа черта на Б. Пенев.

Така също и ревностното поклонничество на Б. П. пред П. Сл. не почива на никаква твърда естетическа преценка, а е просто едно сляпо благоговение пред индивидуалната сила на П. Сл. Защото П. Сл. е една властна личност, излъчваща от себе си голяма индивидуална сила, личност, която подчинява безапелативно всичко по-слабо от себе си. П. Сл. е, в пълния смисъл на думата, това, което се нарича авторитет. Авторитетът е самрап, който има нужда от поклонението на раби. А и самрапът, и рабите са самрап и раби по рождение, по съдба. В тълпата на рабите стои и уважаният професор Боян Пенев. Такава му е натурата: и той се покланя — без да пита защо, — готов е да пролее кръвта си — без да пита защо: защото пред него стои самрапът на авторитета: Пенчо Славейков. Самрапът, Авторитетът налага всичко със силата на своята индивидуална сила. „Аз съм бог — покланяйте ми се!“ — може да каже той; и рабите се покланят, без да питат защо. „Аз съм поет — възхищавайте се!“ — може да каже той; и рабите се възхищават, без да питат защо. *Рабите* — тия, които с достойнство могат да носят прозвището „блэйки“.

Само така може да се обясни авторитетът на П. Сл. като „най-голям български поет“: благодарение стешението на поета със силния човек; смешение, на което е естествена жертва и Б. П. Пенчо можеше да се наложи като *голям* „художник“ и „поет“ само у едно племе — като българското, — което доточера е ле-

жало 500 години под ярмо и главната психологическа черта на което е раболепие, свойството да робува. Така писателската слава на П. Сл. почива не на художествената ценност на стихотворенията му, а на раболепие, на духа на подчиненост у българина — подчиненост пред индивидуалната сила на личността. За поет у П. Сл. не може да се говори, а още по-малко за художник; но може да се говори за *силна личност, за властна индивидуалност* — дори за *много* силна личност, за *много* властна индивидуалност. Знае се: Пенчо заявяваше всичко с твърдост, с непоколебимост, с упоритост — повелителна упоритост, която налага всичко: безспорно, той беше като индивидуалист един голям българин. Но трябва ли това да ни заблуди, че той беше един голям *поет*; трябва ли това да ни попречи да определим в какво собствено лежи истинското значение на П. Сл.? Дали в поезията му, или в критиката му, или просто в забележителната му индивидуалност?

Значението на П. Сл. за българ. литература лежи в критиката му — в упоритата критическа борба за по-висше схващане на изкуството, която той води цял живот — независимо от това, дали неговото схващане на изкуството бе идеално, независимо от това, че той нямаше средства да отрази в поетическо *дело* своите естетически схващания.

Значението на П. Сл. като силна индивидуалност за българския *живот* е също тъй огромно. Той беше борец — и ни показва какво значи да се бориш за една идея.

Но погледнем ли поета и неговото поетическо *дело* — колко гол е въпросът на Боян Пенев, *дали до днес в нашата поезия е създадено нещо по-ценно и по-значително?* Безспорно! Достатъчно е да посочим само поетическото *дело* на *Яворов*! Целото на Яворов е жив творчески вулкан, стихия, оригинална и неугържима, докато *делото* на П. Славейков от „Епически песни“

до „Кървава песен“ е сякаш дело на естет, който се е мъчил да илюстрира с дело, с примери своите естетически твърдения. Затова Яворов е спонтанен — Пенчо е правен; Яворов е композиция — Пенчо е комбинация; Яворов е образец — Пенчо е пример; Яворов е поема — Пенчо е христоматия с примери.

Послесловът на Боян Пенев към „На острова на блажените“ не е нищо повече от голи гръмогласни хвалби, за да трябва да се оборва повече. Засега толкоз. Важното тук е само сляпото поклонение пред авторитета, поклонение, за което са способни само рабските души, лишени от собствена сила, от собствено схващане, от каква да е собствена мисъл, неспособни изобщо за каква да е оценка. Това е проф. Боян Пенев. И такъв един човек, такъв един критик играе роля в българската литература?! Нещо повече дори: роля на *ментор* в българ. литература!? Това е възможно само в българ. литература! Само в българската литература е възможно менторство на професор без индивидуалност; само у нас е възможно професор да бъде председател на „Писателски съюз“; само у нас е възможно професор да редактира някакъв литературен лист „Развигор“... Но този последният е особена глава от книгата на неразбориците в българ. литература — главата на съвсем *излишните*. Да премина ли още сега от болното къщно животно към зверилницата на „Развигор“, дето вие един Вакарелски вълк и една Месопотамска хиена, единствените две диви животни, които не могат никога да бъдат опитомени? — вълкът и хиената.

„БЪЛГАРСКИ БАЛАДИ“ ОТ ТЕОДОР ТРАЯНОВ

След дълго мълчание Траянов отново се явява сред попрището на българската литература. Неговите първи стихотворения, хвърлени в голяма маса посред безцветието на българската поезия отпреди 10–15 години, произведоха на времето си един необикновен шум и смущение, нещо като малка литературна революция. Защото първите стихотворения на Траянова (пръснати в списания — „Художник“, „Наблюдател“, — след това циклите „Песни на песните“, 1907, „Regina Mortua“, 1909, и „Химни и балади“, 1912) имаха една съвсем нова за българската литература форма, форма, която искаше да скъса силom с всички обичайни дотогава форми на литературната традиция у нас. Помни се добре: така наречената критика, сборът от всички ограничени духове, които смятат за „поезия“ всяко обикновено нижене на стихове, бяха неприятно изненадани, макар че не разбираха нищо от това, което Траянов даваше като поетическо дело; именно за това, че не разбираха нищо — провъзгласиха поезията на Траянова за „неразбираема“, „тъмна“, „празна“. Така наречената критика беше ужасна тревога, като отричаше всецяло всеки поетически талант у Траянова.

Но каква беше тази нова поезия? Това, което предизвика недоумението и отрицанието на тогавашната критика, беше преди всичко новата вътрешна форма, новият вътрешен строеж на Траяновите стихотворения. Този *нов* вътрешен строеж на Траяновата поезия почиваше върху основите на символистичната естетика (нека обаче разбираме думата „символизъм“ не толкова като име на литературна школа, оная, която изникна и се разви във Франция в края

на миналото столетие, колкото като естетическа идеология, възможна всякъде и всякога). Символичният строеж на Траяновата поезия — това значи, че поетът диреше израз на своята душа (душа значи вътрешен живот) чрез асоциативната потенциалност на поетическите образи, т.е. — че той не даваше свой вътрешен живот със средствата на научния психологически анализ, а със средствата на поетическия синтез — *синтез в образи*. Не ще ли бъде излишно да повтарям, че символичната поезия, давайки пълен простор на *образите*, е безспорно *поезия*, истинска и естествена тъкмо по силата на това, че тя се отказва от психологическия анализ на вътрешния живот (анализ, присъщ на науката и на тъй наречения „психологически роман“, но не и на изкуството) и устремява своите творчески намерения към *синтеза в образи*? А това въпрочем не значи ли, че всяка истинска поезия, всяко действително изкуство е бездруго *символично*? И понататък — че школата „символизъм“ не е нищо друго освен един нов лик на вечното изкуство — във всеки случай: лик избистрен и очистен от сенките на по-големи или по-малки естетични заблуждения? (Под естетични заблуждения разбирам тъй наречената „мисъл“, „тенденция“, „реално преживяване“ и пр. в поезията...) Така и символизмът в поезията на Т. Траянова.

Така че въпросната „неразбираемост“ и „тъмнина“ в поезията на Траянова не е грешка на поета, а на непросорливата и ограничена в понятията си критика. Защото новата поетична форма на Траянова имаше своето безспорно право на съществуване — дотолкова, че е излишно дори да я смятаме за *нова*. А „ясност“ и „разбираемост“ не можем и не трябва никога да дирим в изкуството. Ясност и разбираемост има само в екзактната наука; а изкуството е дължно да бъде „неразбираемо“ — т.е. винаги да бъде подплатено с известна *тайна*, защото тъкмо тайна-

та го прави изкуство. А — tout le reste est littérature...

Не може прочее да става въпрос: защо поезията на Траянова е символна, т.е. образна (защото поезията не може да бъде друга освен символна и образна!) — но: доколко тя е свършена в символната си форма (от една страна) и доколко (от друга страна) тя е богата, разнообразна и нова (в смисъл: индивидуална) в интензивността на своите форми (интензивност на формите наричам аз това, което шаблонната критика нарича обикновено „съдържание“, като забравя, че едно художествено произведение не може да има „съдържание“, а само *интензивност*). Това трябва да бъде единствена изходна точка при критичното разглеждане на Траяновата поезия, както въпрочем на всяка поезия.

Доколко е свършена символичната форма в поезията на Т. Траянова и доколко тази поезия е богата, разнообразна и нова чрез интензивността на своите форми: само тук би трябвало да дирим грешките на Траянова, ако е необходимо да се посочат преди всичко грешките. И наистина най-малко аз бих могъл да ги скрия, без да си давам труд да ги дирия там, дето те не съществуват — както са постъпвали всички досегашни критици на Траянова. Защото голяма част от стихотворенията на Траянова са доста *незавършени* от гледището на *общата музикалност*, която — личи — поетът дири да създаде чрез асоциирането на образите. (Тази обща музикалност въпрочем е — за мене поне — цел и смисъл на всяко живо поетическо творчество; тя е *символичната* форма.) Повечето от първите стихотворения на Траянова (в „Regina Mortua“ и „Химни и балади“) са една бясна гонимба на образи (видения и халюцинации) — образът се преплита със словото — и всичко се смесва в един див шемет от думи. Липсва тъкмо най-главното, това, което е било сякаш основно художествено намерение на поета: *вътрешният ритъм* — равномерността на вътрешна-

та, духовната интензивност; ритъмът, който обединява, свързва отделните части в едно цяло. Но понякога, в моменти, когато кипящата гуша е достигала по-голямо проявление, Траянов ни е дал великолепни поеми, в които всички отделни образи, колкото и противоречиви да са те помежду си, са подчинени на един общ, основен ритъм, излъчван от един основен образ. Тук общият ритъм обединява вече всички отделни части, всички отделни образи, колкото и алогични да са те в своето съжителство. И ний имаме тогава една истинска полифонична символична поезия, основана, така да се рече, върху законите на контрапункта в музиката. Бих посочил: „Вечерна песен“, „Дяволът“, „Пилигрим в черно“, „Песен без думи“, „Бетховен“, „Сянката на Саломе“, „Към майка ми“ и др. Бих бил съвършено ясен може би, ако сравня поета Траянов с художника Борис Денев: и двамата дават работи незавършени, понякога дори наивни, но завършеното, което ни дават, е значително. Може би причината за това е големият вътрешен напор, толкова голям, че те не могат да го овладеят и уравновесят — невинаги кипящата от творчество гуша достига нужното проявление, което би гарантирало ритмичното равновесие на това, що те творят.

Резултат на такова творческо проявление на кипящата от емоции и видения гуша изглежда да е и новата книга на Теодор Траянова — „Български балади“. Вместо някогашния див шемет от думи в тия балади виждаме една така и толкова уравновесена композиция, че бихме повярвали, че с тази книга поетът влиза в нова фаза на своя поетически развой. На места творческото проявление достига дори до простота — дори до простотата на Вазова, — дори повече, отколкото трябва... Сега вече критиката едва ли би могла да говори повече за „неясност“ и „неразбираемост“ у Траянова.

Външен стимул на „Български балади“ са двата български политически погрома — двата погрома след онава халосно напрежение на народната енергия от 1913 г. и 1918. Но тук няма никакви политически или патриотически багри — както в цялата она маса от патриотарски стихоплетства, с които нагръстиха таваните на разните министерства разни самозвани жреци на Аполона, като Ст. Чилингиров (автор на „Песен за селяка“ и „За рог и чест“), Ив. П. Йончев, Л. Бобевски (автор на варварския марш „Съюзници... Разбойници...“), Хр. Ц. Борина, Мих. Теофилов, комуниста Хр. Дюгмеджиев, Ив. Вазов, Кир. Христов — таторът на този бесен хор от озверени изстъпленици, оня, който пишеше биографии на генерали, който от механата (или от скута на приятелките си) крещеше: „Хайде на Балкана!“, който напомняше на българина да не бъде „светия“ — защото „сърби я Сърбия, сърби я...“, който даваше велики съвети на българския народ: „Сечи! Коли! Муши!“ — и който най-сетне написа ода на... лудия кайзер на Германия... Траянов не стои в тази звелница — да не кажа, лудница — в буквалния смисъл на думата... „Български балади“ са български, без да бъдат патриотически — са български с Ъ! Чувстваме, че са плод на една чисто българска гуша — и нищо повече.

Българската национална гуша, с всичките нейни качества, стои в баладите на Траянова над делничната врява от политика и реторически патриотизъм — тя се чувства в тях само като една подсъзнателна творческа сила, която дава импулс на поета и оня специфичен характер на неговата поезия, който я прави българска — именно българска поезия. В тия поеми Теодор Траянов ни показва — бих казал — своя истински образ, образ на поет, тясно свързан с народната гуша. „Български балади“ са едно окончателно опровержение на подозрението, че Траянов е само един заблуден в западната култура поет.

Още в поемата „На майка ти“, писана преди 10–15 години, Траянов ни даваше да схванем ясно неговите дълбоки връзки с народната душа — връзки, които единствено дават сила на поета и създават значение на делото му. В тази поема Траянов схваща ясно своето възвишено проклятие: да бъде син на своя народ — и това е изворът на всички неговии болки, блуждения и отчаяния, това е, което душата му „с повой чер повъи я и с кобен знак жигоса нейните крила“ —

Че чужд съм аз на всичко
и черна скръб ме трови,
кога на юг далеко
луната засияй —
бълнуващ, аз съзирам
вечерните огньове,
лесът и равнините
на моя роден край...

И питам се в смущене:
дали съм аз избраний
сред мойто слабо племе,
понесло огнен кръст —
скръбта му да разкрия,
нанесените рани,
в гърди му да изтръгна
вика на грозна мъст!

И „пророческите думи“, които дири той, за да разкрие скръбта на своя род — той сякаш ги намира в „Български балади“. Книгата се открива със стихотворението „Пророк“, оня, който „върви напуснат отново“ —

И кръв бележи моя ход,
из погледа ми живо слово
споява заник и възход.

Духът с любов света обсеби
и черни тайни разгадах —
орисаний заключен жребий,
на моя род безсилний грях.

Поетът разключва в поетически образи своя „заключен жребий“ и през неговите стихове ни дочуваме — дълбоко някъде — отчаяни викове и „вопли гробовни“, вой на ветровете и вълци, „нощен плясък на кървав поток“, „звезди нейде падат“, небосводът се багри от страхотния блясък на пожари и опустошения, по „тайнствен склон“ бягат разбити пълчища, траурният образ на майката стои надвесен над черно позребение, дълбоко стене „подморска камбана“, замира в ужас всеки гръх — но ето внезапно Лъвът от знамето напада рева. Възвишен символ на *онюва*, което е откъд политиката: на несъкрушимата воля за живот, на неизсушимата творческа енергия у народа.

* * *

На друго място в тази книжка на „Везни“ се печата една от „българските балади“ на Траянова — може би най-добрата: *Лунната балада*. Написана на същия мотив, на който е написана и Ботева балада „Хаджи Димитър“, тя — *Лунната балада* — я надминава по широта на концепцията и по интензивност и независимост на образите.

* * *

Книгата „Български балади“ е посветена на Людмил Стоянов. Последвана е обаче от един „послеслов“ — излишен като всеки послеслов. Тук Траянов излиза из своя обикновен, достолепен „сплендиг айзолейшън“ и се свързва уж неразделно с неколцина свои другари — свързване, което добива вид почти на... литературна камарила. Скоро ще имам случай да кажа нещо по-

вече по този въпрос. Но сега не мога и нямам право да го премълча.

* * *

За рисунките на *Сирак Скитник* към „Български балади“ — които са едни от най-добрите досега постижения на художника — смели по замисъл и композиция, неустрашими в третирането на дадената откъс форма, крачка напред от илюстрациите към „Марионетките“ на Чавдар Мутафов и „Поемите“ на Едгар По, — за тях едва ли бих могъл да кажа нещо повече от това, което казва Траянов в послеслова към книгата си: „В чудните рисунки към тая книга бие на очи не само оригиналният художествен похват, но и дълбочината на концепцията. Майката на всеки стражущ войн е една печална Богородица и нейният чист поглед плаче не само над главата на умиращия син, но и над пълната разруха на родния край.“

„КЪМ ПСИХОЛОГИЯТА НА ПОЕТИЧНИЯ ОПИТ“

от проф. Мих. Арнаудов — отделен отпечатък от XV–XVI годишник на Софийския университет за 1919–1920 г., 107 с., София, 1921

Доколкото ми е известно, психологията на поетическото творчество е оная област, на която проф. Арнаудов се е отдал отдавна, която отдавна е зачеквал в своите лекции и в която се е опитвал вече с няколко книги: „Няколко глави от психологията на творчеството“, „Литературна наука“, „Психология на творчеството у П. К. Яворов“. В новата си книга проф. Арнаудов заявява в самото начало: „Ако схващаме въображението като един строителен принцип (?), като такава дейност на духа, която означава някакъв нов, чисто вътрешен опит, несъмнено е, че *оттам* него, в преддверието на творческата лаборатория...“ И през цялата си книга г. професорът се върти все из преддверието на творческата лаборатория; там той спира — т.е. цялата му книга ни занимава с всичко друго, само не с психологията на творчеството, а още по-малко с психологията на *поетическото* творчество. Г-н професорът говори надълго и широко за възприятията от действителността чрез опит и наблюдение; за вниманието и неговите форми; за зрителните впечатления; за наблюдателността на Мюлиера, Балзака и Доде и на „руските реалисти“ Тогол и Тургенев; за афекти, мимика, вживяване; за паметта и за трайността на спомените, за дневниците и бележниците на писателя; за косвен опит и „документирание“ — но когато стига до така наречената „антиципация“ и до „вътрешното освобождение“, г. проф. Арнаудов засяда в едно „недокументирано“ отричане на антиципацията като творческа сила у поета, т.е.

до едно отричане на най-важното, на истински творческото у поета — на неговата *творческа фантазия*; а самото творчество — след натрупан запас от преживелици, възприятия, преки и косвени документи — не било нищо друго освен последица на „общата (за всички) нужда за саморазкриване“... само че поетът прави това в „определена художествена форма“. Но тук г. професорът спира: тъкмо тук, отдето почва творчеството.

Защото психология на творчеството значи *психология на художествената форма*. Защото *художествената форма* — такава или инаква — не е определена и готова дадена за всеки писател, а е плод на специфичен *психологически процес* — и на него би трябвало да се спре проф. Арnaudов. Защото тъкмо художествената форма е творчеството, а не събирането в паметта на всевъзможни външни възприятия, сформирването на заключения и мисли върху тия възприятия и т.н. За поетическото творчество нямат абсолютно никакво значение, никаква „стойност“ външните възприятия посредством 5-те човешки чувства; за тия 5 човешки чувства започва творческият процес. Едно значение само имат възприятията за творещата личност: те са, така да се рече, *духовна гимнастика* за художника, те развиват и закрепават неговите духовни сили. А самото творчество е *действието* на тия сили; действие в художествени форми; това е творчеството. А това, с което се занимава проф. Арnaudов — то е само *около* творчеството, във — дори извън — преддверието на творческата лаборатория...

Така че г. професорът смята за изкуство, за художествено творчество това, което не е дори и повърхност на изкуството. Но че неговите научни изследвания се дължат по *повърхността*, това става ясно още при първото повърхностно прелистяне на неговата с научни претенции студия. Повърхностен е

преди всичко *методът* му: да събира оттук-оттам случайни признания на писатели, и то само на известни писатели — преди всичко романисти, т.е. обработвачи на най-нехудожествения литературен вид. Когато обаче Гюте казва на г. Професора много ясно що е изкуството и в що се състои творческият процес — г. Професорът повърхностно избягва от същността на предмета си.

ЛОРД БАЙРОН: „МАНФРЕД“, граматическа поема, превел Кирил Христов.

Повод: В официалното сп. „Училищен преглед“ г. Вел. Йорданов пише пътъом, в една рецензия за превода на Шилеровата „Мария Стюарт“, направен от Л. И. Попов, следното: „Безспорно, ние имаме хубави преводи в нашата литература, каквито са напр. ония, направени от А. Константинов, от П. П. Славейков и др., но тъй *тайсторски, художествен* превод, какъвто имаме на Байроновия „Манфред“ от К. Христов, едва ли бихме могли да посочим. Тоя превод трябва да се изтъкне като *образец* на *конгениален* превод, който и затова произвежда *впечатление на оригинално творение*.“

Понеже тази голяма похвала е казана само пътъом, нужно е да се направи една внимателна проверка на Кир.-Христовия превод, за да се докаже твърдението на г. Вел. Йорданов.

Извинение: Подписаният под тази статия е също автор на един превод на Байроновия „Манфред“, направен направо от оригинала, и претендира да познава отлично това знаменито произведение, та е допустима мисълта му, че той е един от ония малцина, които биха могли да установят качествата на въпросния превод на Кир. Христова. За да не бъде обвинен в необективност, като автор на втори, излязъл преди Кир.-Христовия превод на „Манфред“ (книгоиздателство „Везни“, 1918), ще се ограничи само в кръга на очевидните и най-главните факти.

Факти: Те са много; те са едва ли не във всяка дума; те започват още от първата страница, още от списъка на „действащите лица“. Но ще се спра само

на най-важното, за да изтъкнат художествените качества на превода: език, стих, *конгениалната* сила на израза, близостта до оригинала.

Езикът е изобищо съвършено гъраб, неплавен и неправилен. Почти на всяка страница се срещат всевъзможни съкращения на окончания като напр.: *ви-денъе, търпене, проклятье, тен и теб* (вм. мене и тебе, т.е. на мене, на тебе), *знайт, прийт, окол, кат*; а главно: *кой, кои, кога* вместо *който, които, когато* — и мн.гр. По тоя начин се получават стихове като:

Съзирам нещо аз,
Кое би трябвало да ме изпълни
Със ужас —

Или:

И все това докрай,
Кога съвсем си друго бил.

След това удължения на някои думи, като напр. *такъва* вм. *такъв* и др. Напр.:

Не гледайте ме вий с *такъва* укор.

После: изопачени ударения, като напр. *тракà* — вм. *мрака* и др. В езика на превода липсва изобищо класическата установеност и строгост на Байроновия език. Всяко изречение у Байрона е точно казано, закръглено, без напр. междуметия на несигурност и мънкане, като нашите „та“ (в начало на изречение), „ха“ (просташко подканване) и др.т., които Кир. Христов невъздържано употребява в превода си. Не липсват и простолюдни думи, като напр.: *пасмина, харно* и др., които са невъзможни и недопустими в устата на един Манфред:

„Аз не съм от твоята пасмина“ — казва Манфред. Не е въпрос за думата като дума — всяка дума е хубава, но само когато е на своето място; а всеки чувства, че „пасмина“ не е дума за устата на мага и тайноведеца граф Манфред. Това са произволи от страна на преводача, които издават отсъствие у него на вкус за художествен език и художествен израз. Впрочем, това не е никак чудно, нито пък ново: такъв е въобще поетическият език на Кир. Хр., езикът на неговите собствени стихове. Чудно е обаче как е могла да се установи такава една безсмислена легенда, че Кир. Хр. бил „майстор на българския език“... Ето едно „оригинално“ негово майсторство:

Кебапът е готов. Омазани, космати
Ръце там важно го изнизват на листа
От папрат. Хъ сега — порезници, комати,
Странички лъснати, размласкани уста...

Това е първият „слънчоглед“ в сборника „Слънчогледи“ — из идиллията „Първа любов“. Ето сега „ода“:

Хей, пролет иде! Дигат се мъглите.
Къде ги вихри *ваачат*, дявол *знай*...

и пр.

Ето сега „Легенди за живота и за смъртта“:

1) Едва съзори се, и воинство литва,
И пътища *бъхти* до мрак;
А утре — *все тая*...

и т.н.

2) Той лъшка се, а-а да порине
От коня... Та всичките дни
Пазарни *не са я*, слепишки да мине
Край толкова *ладни* *техни* —

и пр.

(Защо е нужен моя селскодиалектичен език в една балада, макар сюжетът ѝ да е из „народния живот“?)

3) *Потухва* жертвеникът. Ала свети
На идола окото, и *чевръст* (?)
И чуден *блеск* трепти по сводовете...

Това са „балади“; а ето „символична“ лирика:

Чезнат звездици; по дири изгубени
Втурна (?) се татък денят;
Бяга тя — хе... И в очите му влюбени
Бисерни сълзи горят.

Обаче, що се отнася до грозния и неуместния език на превода, К. Хр. би бил малко по-щастлив, ако поне се придържаше повече към точния смисъл на оригинала; още повече че сам в предговора към превода казва, че освен няколко превода на разни езици той е имал пред очи и английския оригинал, от който, макар що-годе, можел да се ползва. (Нека вярваме това!)

За *стиха*: Той е свършено тромав, грапав, без лекота — нещо, което произлиза главно от разместването (Umstellung) на думите. Почти винаги епитетът (прилагателното) върви след съществителното, а често и глаголят е поставен — за да се докара размерът на стиха — не на подходящото според синтаксиса място. Примерите са безбройни, едва ли не във всяко изречение:

Може би, че нашите сили полезни ще ти бъдат

Или:

На чашата по края има кръв

Или:

Той знай,
Че не едно и същото дърво
Дърво е на познание и живот

и пр.

Впрочем такъв е бил винаги стихът на К. Хр. Но все пак — съществува легенда, че К. Хр. е *най-големият* майстор на българския стих. Автор на тази легенда е Впрочем сам авторът...

Що се отнася до *конгениалната* сила на изрази — това ще се види най-добре от следващите съпоставки на превода с оригинала. Но нужно ли е да се забележи предварително, че изрази като:

И в гушицата ти тъмна

или:

Твоят песен е изнята

и много други умалителни нямат нищо общо с романтично-суровия и философски прямия език на Байрона?

Съпоставката на места от превода с оригинала би трябвало да се направи за всеки стих, стих по стих, но аз ще се задоволя да съпоставя само най-важните места от поемата и това ще бъде достатъчно за целта. Поемата в превода на Кур. Христова започва (бележитият начален монолог на Манфреда) така:

Догаря лампата ми. Тя отново
Напълнена ще бъде, а очите
Пак няма да се склопят.

В тия три стиха липсва свършено и точният смисъл, и силата на двата стиха на оригинала:

The lamp must be replenich'd, but even then
It will not burn so long as I must watch. —

което значи буквално: лампата трябва да бъде напълнена отново, но и тогава тя няма да гори толкова дълго, колкото трябва аз да бдя. Кур. Христов продължава:

Моят сын

Не сын е, а унесеност минутна
И продължение на неспирна мисъл,
Върху която нямам власт.

В оригинала липсва свършено „унесеност минутна“ и целият смисъл е съвсем друг:

My slumbers — if I slumber — are not sleep,
But a continuance of enduring thought,
Which then I can resist not...

което значи:

Когато

Загрема, грямката ми сын не е,
А продължение на тежка мисъл,
Която ме терзай —

или по-точно: „която не мога да понасям“. Следващите редове в превода на К. Хр. също не са свободни от подобни слабости и неточности или пък неоправдани волности, които понижават или дори съвсем убиват свежестта и силата на оригинала. Стихът:

But grief should be the instructor of the wise,

което значи точно:

Но трябва скръб да бъде учител на мъдреца —

К. Хр. превежда ненадейно с едно патетично обръщение:

Велик учител мой си ти, о скръб!

И следва:

Страдание, тоз, който е чрез теб
Прозрел във себе — истината скръбна
Той най-дълбоко чувства —

а всъщност няма нищо подобно в оригинала: „Sorrow is Knowledge“ — това е смисълът на горните три стиха от превода на К. Хр.; а тези три английски думи са един познат афоризъм, който гласи: „Знанието е тъга.“ Продължението за „истина скръбна“ има всъщност съвсем друг вид (вид на самостоятелна фраза) и друг смисъл — именно:

Най-много който знай, той най-дълбоко
Оплаква гибелната истина.

А обърканата синтактически и изопачена по смисъл фраза у К. Хр.:

Че не едно и същото дърво
Дърво е на познание и живот —

значи в оригинала: „Дървото на познанието не е дървото на живота.“ (The Tree of Knowledge is not that of Life.) Целият първи монолог на Манфреда е досущ объркан и изопачен по смисъл и форма, но от средата нататък той става невъзможен в превода на К. Хр., когато се убива неговото, така да се каже, патетическо кресцендо — вдъхновеното засилване на монолога по израз и мисъл, което е заключено в магическата тайна на един рефрен, прекъсващ на няколко пъ-

ти монолога: „But this avail'd not!“ — което значи: „що полза от това!“, К. Хр. съвършено убива магическата сила на този рефрен, изразяващ отчаяние и умора от всичко в живота, като го предава всеки път различно, а същевременно и неточно: „Но все напразно беше то“ — втори път: „Не ми помогна“ — трети път, съвсем разточено и празно: „И пак, и пак напразно бе.“ Но и самите пасажу между тия рефрени са все така погрешни в смисъл и дори много; напр.: ... опитях

Източника на всяко чудо, всяка
Дълбока мисъл, и не срещнах мощ,
Която моя дух би подчинила —
Но все напразно беше то.

Вместо:

Наука, философия, и всички
Източници на чудеса, и цялата
Световна мъдрост — аз изпитах всичко,
И има сила в моя дух, която
Поставя всичко под властта си — но:
Що полза от това! —

както стои съвършено точно (буквално) предадено в моя превод. Вместо „има сила в моя дух, която подчинява всичко“, К. Хр. превежда точно обратно: „не срещнах мощ, която моя дух би подчинила“. Всичко това е все още в първата страница на превода. Всяка следваща страница показва все такива, и по-големи, неверности в смисъл, форма и сила на изрази — има и изпуснати места, като напр., към края на първия монолог, думите: „Since that all-nameless hour“, което значи: „от оня безимен час“, т.е. часа на Манфредовото престъпление, за което става дума по-после; но преводачът е изпуснал тия думи, вероятно — ка-

то незначителни. Същите грешки — и в следващото след монолога заклинание. Следващите по-нататък (римовани) песни на духовете, които се явяват пред Манфреда, са едно от най-хубавите, най-образните места в поемата, пропиту с експресивна сила и движение, та тъкмо тук *конгениалният* преводач има възможност да прояви най-ярко своята конгениална сила. За съжаление обаче тъкмо тия песни на духовете са едно от най-слабите места в превода на К. Хр. Те са преведени не само волно, но и произволно, а заедно с това, разбира се — неточно; не са верни и по размер, увеличени са по число на стиховете. И все пак не предават нито една бледна сенчица от силата на оригинала. Колко романтично-образна е напр. песента на третия дух:

In the blue depth of the waters,
Where the wave hath no strife,
Where the wind is a stranger,
And the sea-snake hath life,
Where the Mermaid is decking
Her green hair with schells;
Like the storm on the surface
Came the sound of thy spells;
O'er my calm Hall of Coral
The deep echo roll'd —
To the spirit of Ocean
Thy wishes unfold!

Това е песента на третия дух, която има следния буквален смисъл: „В синята дълбочина на водите, дето няма никакво бушване на вълни, дето вятърът е странник и дето живее морската змия, дето морската девица кичи зелената си коса с миди (раковини); подобно буря върху повърхнината (на водата) долетя звукът на твоите заклинания; прогърмя наг моя спо-

коен коралов дворец дълбокият ек — пред Духа на Океана разкрий твоите желания!“ Това К. Хр. предава ето как в (тристъпен размер вместо в двустъпен, както е в оригинала):

Във бездна прозрачна (!), там, дето
Вълна, нито буря бесней,
Де вият се змиите морски,
Де вечно безмълвие владей!
Де маргарит едър русалки
В зелени си къдри плетат,
Аз кула коралова имам,
Аз — на океана духът.
Послушното ехо изпрати
Гласа ти в онези дълбини —
Защо ме ти викаш? Що будиш
Заспалие мирно вълни?

Грешките са следните: дълбините на океана не са „прозрачна бездна“ и това липсва в оригинала; вместо единствено число, което придава особен символически смисъл на думите, е употребено множествено: змиите морски, русалки; ударението в „змиите“ пада на първата сричка вм. на втората — неправилно (заради стъпката на стиха) ударение; маргарит — вместо раковини; „русалки“ (славянска митология) е употребено не на място вм. „морска девица“, което е общо без расов локален нюанс; образът „вятърът е странник“ е заменен с един прозаизъм: „вечно безмълвие владей“; съкращението „безмълвие“ е недопустимо в сегашно време езикова грапавина; липсва в оригинала

Аз кула коралова имам,
Аз — на океана духът;

пада метрическо ударение върху „на“, нещо невъзможно в добрия стих; и на края е прибавено произволно от преводача: „Що будиш заспалите мирно вълни?“, нещо, което липсва в оригинала, като цялата конструкция на въпроса, отправен от Духа към Манфреда, е свършено изменена. Но песните на грузите духове са още по-зле предадени. Напр. началото на песента на IV дух:

Доидох отдалеко,
От вечен пожар,
Де лава клоkochи
Сред земния шар.
На Ангите *расне*
Там коренът *як* —

и пр.

Вместо, както е точно в оригинала:

Дето си земеръсът
В пожарни легла,
Дето бликат кипящи
Езера от смола;
Дето корени Ангите
Впиват в земята...

и т.н.

Петият започва своята песен така: „Аз съм езгачът на вятъра, възбудителя на бурята“ — в кратки стихове, — а К. Хр. превежда в дълги:

Аз препускам на буря по късия път
И промълвя ли дума — смерч стълпове зида...

Шестият дух казва само това:

My dwelling is the shadow of the night,
Why doth thy magic torture me with light? —

което значи: „мое жилище е сянката на нощта, защо твоята магия ме измъчва със светлина?“ — това К. Хр. превежда така:

Пред теб гухът е на мракà студен:
Защо с лъчи измъчваш ме ти мен?

В два реда читателят вижда освен неточния смисъл четири езикови и стихотворни грешки: теб, мен, мракà и синтактичната неправилност „защо ме ти мен?“. В стихотворен превод не е толкова важна точността, идентичността с оригинала, ако не се касае за изопачена мисъл, но важна е идентичността, *конгениалността* в израза — дали силата на израза в превода е равна на силата на израза в първообраза (изразът е стил). Нека сравним песента на VII дух и заключителната песен на I сцена. Седмият дух у К. Хр. пее:

Не бе създадена земята,
А аз напътвах ти звездата.
Първ път *такъва* блясък бе
Родило вечното небе.
Скъп пера на цялата вселена,
Лете свободна, *неизменна*;
Но дойде час и, о, *беда*,
От чудно хубава звезда
Тя на безформен пламък стана.
Без път залутан в океана
На светлината, само страх
Навяваш. *Всиче я следях*.
Чудовище тя бе по свода,
Позор за цялата природа!
И ти, под *неин* лъч роден,
Ти жалък прах си спроти мен,
С теб гавря се, чръв *неуторен* —
И съм на твоята мощ покорен.

Ти викна ме и ида бръз
 При теб, *де слаби* (?) околвръст
Гътжат нахалос... Блед, тревожен,
 Какво желайш, *човек нищожен?*

Подчертаните от мене места са работи, които или не съществуват в оригинала, или са криво, лошо предаване на оригинала. Защото — ето точния смисъл и формата на оригинала (според моя превод, който не само тук, а навсякъде е почти дословен):

Преди света, преди земята
 на твоята съдба звездата
 владеех аз; тя беше свят
 прекрасен, светъл, свеж и млад;*
 свободен, лек бе нейният път —
 пред нея чезнеше светът.
 Но час дойде — и тя стана
 блудящо огнено къло,
 комета без предел и цел,
 за целий свят злочестина;
 с проклятието си лети
 тя през всевечни тъмноти,
 без път, безспирно, непозната,
 подобно призрак в небесата!
 И ти! под таз звезда роден —
 ти черв! комуто подчинен
 съм аз — но не чрез твоята власт —
 и съм принуден в този час,
 ведно с тез жалки духове
 да слеза тук, при тебе аз —
 и да говоря с тебе аз —
 Син на Пръстта! защо ме ти зовеш?

* В оригинала липсват епитетите „светъл“ и „млад“, но те допълнят английското понятие „fair“, което е нещо повече от „прекрасен“, и са едно допустимо съгласяване на стиха: „As o'er revolved round sun in air“.

Като се има предвид, че ако има в моя превод известни малки отстъпления от английския текст, като напр. в 5 стих отдолу: „в този час“ вместо, както е в оригинала, „за един кратък миг“ (for this brief moment) — може да се схване колко малко общо има между оригинала и К.-Христовия превод. А колко лошо и неточно е преведена последната инкантация на седемте духа заедно:

Море, земя, *въздух*, нощ, планини, *бурани*,
 Звездата ти — на теб туй всичко в моя миг
 Подвластно е... *Отвред са духовете сбрани* —
 Какво желайш от нас, о прах и *таг велик?*

се вижда ясно от сравнението със:

„Земя, море, нощ, въздух, вятър, планини и твоята звезда, Син на Праха! магическа мощ държи пред тебе духовете им, извикани от тебе — що искаш ти от нас, о! смъртен син? — кажи!“ Манфред отговаря: „Забрава.“ Първият дух пита (у К. Хр.): „Как? Забрава — на какво?“ — когато съвсем грубо е казано в оригинала: „Of what — of whom — and why?“, което значи: „На какво — на кого — и защо?“ Но да се спрем на заключителната песен, последния стих преди която (важно и силно място в поемата): „My heart is crush'd!“, К. Хр. е превел: „Сърцето ми разкъса нова скръб!“ — а то значи всъщност: „Сърцето ми се пръсна“, „сърцето ми е разбито!“ — Следва заключителната песен:

When the moon is on the wave,
 And the glow-worm in the grass,
 And the meteor on the grave,
 And the wisp on the morass; —

което значи: „месецът наг вълни щом блесне, и светулката в тревата и метеорът (падащата звезда) наг

гробовете, и тръстиката, в блатата“, а Кур. Хр. превежда:

През води мост трепкащ води,
Рее се светулка, свету;
Огнец край блатата броду:
Сенките край бреговете —

и продължава:

От лазурни небеса
Ронят се *звездици* чисти,
И на бухала гласа
Чут е в стихналите листи; —
Аз душа ти — тъмна нощ —
Подчиних на своята мощ.

Просто невероятно е да се помисли, че е възможно на такава очебиеща несъгласуваност и със смисъла, и с тона, и с формата на оригинала. В целия този куплет освен думите: светулка, блатата, гробове, бухал и мощ — няма нищо общо между оригинала и българския превод; ще цитирам моя превод, който отстъпва по точност от оригинала само в няколко думи, за да се види това:

Месец над води щом блесне
и светулки през листа,
метеор политне в бездни
с блуден пламък над блатата;
и когато — щом запяват
нощни птици — разпилят
в мрак звездите рой искри,
и затихнат в сън гори:
с кобен знак ще дебна аз
над душата ти тогаз.

Цялата тази песен, съставена от 7 такива куплета, е предадена у К. Хр. в сегашно глаголно време, а на някои места ту в минало несвършено, ту в минало свършено време; а в оригинала всичко е в бъдеще или условно, защото тази песен е едно заклинание, проклятие. В превода на К. Хр. липсва тояът на заклинание и проклятие, въпреки излишния на края стих „Заклинанията, що пея!“, който не е в състояние да ни убеди, че тази песен е заклинание. Не ни дават впечатление на заклинание и несвързаните, почти без смисъл наредени думи в 4, 5 и 6 строфа, защото са само обикновено, непростимо на един всепризнат писател престъпление против българския език и българския синтаксис:

Реч магьосна — яка връзка;
Висне върху теб проклятье...

вместо: „от чародеен глас и заклинание ти с проклятие си кръстен“. Но 5 и 6 строфа не само че стигат до върха на несъгласуваност и отстъпничество от първообраза, но могат да послужат и като образец на словесна безсмислица, да не кажа — галиматия.

На съзиде ти лъжовни
Дух всевластен се настърви.

(Какво значи на български език и може ли да бъде български език изразът „се настърви на съзиде ти“?)

Ето ги на сок отровни —
И ти влех аз черни кърви.

(Има ли някакъв смисъл и в тези два реда? Вероятно преводачът е искал да каже: ето ги превърнати на сок отровен — което не пречи да следва образът: „и ти влех аз черни кърви“, макар че „черни кърви“

едва ли може да бъде образ, понеже човек има кървите у себе си и няма защо да му се вливат отвън; а в народната песен те твърде често са „черни“, така че този епитет едва ли може да изрази някакво по-особено съдържание.)

Твоят смях е остър меч —
Но ще на змия да стане;

(какъв синтаксис!)

Твоята магьосна реч —
Мене мощ на заклинание

(нито според синтаксиса, нито според стилистиката може да бъде оправдан този графав, тъмен и безсмислен куплет, както и следващите два реда):

Що отрови аз открий!

(никакво удивление няма в оригинала, защото не може да има удивление в заклинанието) —

Но как твоята не пух.

Всички тези без смисъл съчетани гуми, които се мъчат да бъдат образи и поезия, нямат нищо общо с оригинала, защото няма в оригинала и не може да има такава нелогична асоциация като: „твоят смях е остър меч, но ще на змия да стане“... и пр.; смисълът на оригинала, на цялата тази строфа, точно предаден, е:

От твоите сълзи лъжовни
изтръгнах аз убийствен сок;
от черното сърце отровно
изстисках черен аз поток;

от твоята усмивка аз
изтръгнах скритата змия

(В оригинала има още едно допълнение: „свита там на витло“.)

убих вълшебния ти глас —
най-висше зло на таз земя,
изпитах не една отрова,
но твоята беше най-сурова.

Обаче следният куплет, гето почва самото заклинание: „By thy cold breast and serpent smile...“, или както съм го превел аз:

В студа на твоето сърце
и в змийската усмивка твоя;
в лукавството ти и в покоя
лъжлив на твоето лице;
в изкуството ти, чрез което
пред всички скриваш си сърцето;
в това, че чужда скръб те радва;
в това, че с Каина си брат —
заклевам те! и нека всявга
сам ти да бъдеш своя аг!

Това у К. Христов изглежда ето как:

Хитрост змийска; лег сърцето;
Пропаст, къде не сънна; — (?)
Злост, коварство на лицето
И в душищата ти тъмна
Са наложили печат;
Всичко лошо (?) теб (вм. тебе) е сръки;
Ти на Каина си брат
По желание за тъки.

(Такава мисъл липсва в оригинала.)

С теб са всичките беди:

Аг за себе си бъди!

Както се каза още отначало, подобни невероятни и непростими неточности в смисъла, както и стихове, лоши като стихове и лоши по език, спъват читателя едва ли не на всяка стъпка, а ний сме още едва в края на първата сцена на 3-актната драматическа поема. И завършваме края със същите преводачески и литературни невъзможности, като: „Теб магьосан е света“, вместо — светът е омагьосан за тебе, или:

Сам избра си пътя труден;

Твоята песен е изпята —

от което няма нито помен в оригинала:

And on thy head I pour the vial

Which doth devote thee to this trial —

което значи буквално: „И над твоята глава аз изливам чашата (на помазването), която ще те направи покорен на това проклятие“, или с други думи:

Помазвам те да бъдеш верен

на туй проклятие вовек...

и т.н.

Съпоставките дотук са достатъчни. Ако речем да изтъкнем всички грешки на К.-Хр. превод, ще трябва да се напише книга, по-голяма от самия „Манфред“. Защото оттук нататък грешките растат в ултра-

геометрическа пропорция: неточно по смисъл, чудовишно като български език и български стих и главно — невероятно опорочване на Байроновия стил. Но цитираното дотук (само $\frac{1}{10}$ от всички грешки) е достатъчно като основание на следното

Заключение: че преводът на К. Хр. не само не е „конгениален“, но — по неточност и нехудожественост — е невъзможен като превод изобщо; нещо повече — е едно варварско светотатство с великото произведение на Байрона.

Обаче Вел. Йорданов казва... Какво трябва да се мисли след това за този неграмотен човечец, загнезден в М-вото на просветата и редактор на сп. „Училищен преглед“, читателят сам схваща. Благодарение на такива като Вел. Йор. „критици“ Кир. Хр. е можал да се наложи като голям поет у нас. Колко е голям — това се вижда най-добре от превода на „Манфред“, в който са кристализирали всички качества на неговото худож. творчество; качества, от които българската литература би трябвало да изгори от срам! От срам! — Но Вел. Йорданов и м-р Омарчевски знаят по-добре... Кир. Христов сега е „на власт“. Такива като К. Хр. са винаги на власт; и при генерал Жеков, и при министър Омарчевски. Прочее: да живее нашият голям поет Кирил Христов, гордост и слава на нещастната българска поезия!

„БОЯН МАГЕСНИКА“. Това, което се казва по-горе за превода на „Манфред“, може да се каже и за оригиналната пиеса в стихове на Кирил Христов; същият тромав, разбъркан стих, който е невъзможен за сцената (а още по-малко за сцената на Нар. театър), същият просташки език, невъзможен в каквото и да е поетическо произведение (а още по-малко в една пиеса от класически жанр, а още по-малко в устата на *митичната* фигура на Боян Магесника). Дочуват се разни турски и нелитературно-просташки думи, като: късмет, кусур, селендури и пр. Впрочем „магесника“ на К. Хр. не е магесник-тайноведец, а най-обикновен *магьосник*-знахар. Вижте новоприбавения „пролог“, който бе рекламиран в пресата като „силен и ефектен“; ефективността му се състои негли в глупавата главня, която Петко Атанасов размахва с някакви животински ръмжения по сцената... „Прологът“, който би трябвало да ни представи Бояна — най-великото, станало митология проявление на българския гений — във величавия стил на мистична митология, ни представя една мръсна тълпа от „селендури“, които се кикотят просташки на сцената, подбиват се, ругаят се... а Боян Магесника ги лекува с „топла вълна“. И как можем ний — зрителите — да повярваме, че виждаме на сцената боговдъхновен тайноведец, пред когото с трепет се покланя цял народ, когато този народ се мушка на сцената без какъв да е трепет и стои сякаш не пред „тайноведец“, а пред някакъв жалък практикант на народна медицина — не само без тайнствен трепет, но дори без най-обикновено страхопочитание. Това не е грешка на лошата режисура: из-

рае се така, както го е написал авторът. Подир това следва някаква плитка интрига, повърхностно скалъпена по повърхностния калъп на „Иванко“, „Борислав“ и пр. И навсякъде Боян Магесника върви и говори не като носител на божествени прозрения, а като някакъв жалък „Борислав“ или „Милку“... Най-светлият, грандиозният образ в българското минало, най-силната манифестация на българския гений — Боян — е превърнат от Кир. Хр. на кух, полуглупав бърборко; светотатство, за което Кир. Хр. би трябвало да бъде обесен, а не да му се играе пиесата в Нар. театър.

ФРЕНСКИ ПОЕТИ

314

Гео Милев. Том II

Антология, съставена от Дим. Бабеv. С един горж жест на недостъпно величие съставителят на тази антология иска да парира всяка критика за своята работа: „Това направих — казва той в предговора. — Направих го с голяма почит към изкуството и със съжаление, че не всичко хубаво е преведено и че не всичко хубаво би могло да се преведе. Това нека направи този, който ще хвърли върху ми укор. Дим. Бабеv.“ Но въпреки това заплашване, не е мъчно „да се хвърли укор“ върху книгата „Френски поети“; има много неща за укоряване. Преди всичко, ако съставителят познаваше добре френската поезия, той не трябваше да се задоволи с голямото съжаление, че „не всичко хубаво е преведено“ — но трябваше да види ясно, че и това хубаво, което е преведено, е преведено съвсем не хубаво — е преведено така, че българският читател би си съставил едно съвсем не хубаво мнение за френската поезия. Защото почти всичко, което Дим. Бабеv е събрал в своята антология, е превеждано случайно от случайни хора, които не познават френската поезия; затова едва ли не всички представени в тази антология френски поети са представени не с типичните и най-добрите свои работи. Цялата книга има вид на безсистемен сборник на оттук-оттам събрани грипелчета. И представени са поети, които никога не са претендирали да бъдат задгранична слава на родната си литература. Андре Тьорие, Егмон Аракур, Роземон Жерар и пр. А и това, което е преведено, е преведено зле, дори неграмотно; но колкото за неграмотността, тук гържи първенство пак Дерижан, който превежда — о, ужас! — — — стихове

от Морис Метерлинк!... Заглавието „Verre ardent“ (нажежено стъкло) г. Дерижан превежда: „Запалително стъкло“. Що! запалително стъкло? Луна? Песента

Les sept filles d'Orlamonde,
Quand la fée fut morte,
Les sept filles d'Orlamonde,
Cherchèrent les portes —

г. Дерижан превежда:

Кога издъхна Орламанда (?)
те — седем дъщери
на прелестната (?) Орламанда —
потърсиха зари. (?)

Всеки, който знае що-годе френски, може да сравни този превод с цитирания по-горе оригинал. Как не се срамува г. Дерижан да блъска сляпата си душа в неща, които са за него вечна terra incognita? Няма ли срам у този човек? А жертва на сестра му Стефана Цанкова са станали груги двама също тъй тънки поети (тънки жертви в дебели ръце): Албер Самен и Ередиа. Освен нея над тия двама нещастни поети издевателстват и груги още все тъй фини майстори на българската поезия: Ал. Балабанов и някой си Харалампи Златанов. А на гърба на Бодлера нещастно екзерсира някой си Д. Николов с бодлеровски изваяни стихове, като „сърце ми маршове погребни“; или: „жени с полюоткрити ненки и утроби“; или

И ето векове са вече неизбройни,
откак сте непреклонни съборци

и пр.

315

Списание „Вестник“

А редакторът на „Парнас“ Ив. Карановски предъква парнасиста Сюли Прюдом:

Вазата, где мре таз върбиника,
лъх ветрилен пукна я едвам;
ударът внимание не извика,
никакъв шум не откри го нам.

Баста! — не съм преписвач, за да препиша всичко.

Съставителят на антологията дава за всеки поет по една кратка бележка — бележки, които са перли от литературна непосветеност, макар и скалъпени по бележките в някоя френска или руска антология; па и неграмотно написани. За Ламартин се казва: „В неговата поезия няма техника, но има дълбочина, тиха скръб, нежност и много идеализъм.“ А за А. де Мюсе: „Мюсе сякаш не отдава особено значение на външността на стиха. (sic!) По-определено казано, за него поезията е изкуство, което съвсем няма намерение да измества музиката или да подражава на нейните звукови форми. Особено той е майстор на елегичната поезия.“ А за Теофил Готие: „А и гледището му върху изкуството е някак не като на всички: „чисто изкуство“... и пр. Или за Леконт де Лил: „Неговите стихове са чисти, безлични — в това безличие голям песимизъм“ и пр. Или за Бодлер: „Създател на символичния стих (sic!), когото той разви до съвършенство...“ и пр. А за Ж. М. де Ередиа: „Най-красиви са сонетите му — скулптура, декорация и пластика.“ За Верхарн: „Поет на величави образи...“ и пр. Или за В. Юго: „Един от големите виртуози на съчетания на думи, фрази, афекти и форми.“ Съчетания на думи, фрази... Баста!

„ВЛАДО БУЛАТОВ“

Роман в сонети от Стилиян Чилингиров,
София, 1922.

Горките разсилни от Народната библиотека!... Нейният директор, Ст. Чилингиров, ги разкарва цял ден, посред зима, по книжарниците, натоварени с по 20—30 екз. от „Владо Булатов“... уби! — едва ли ще се продаде някой екземпляр, щом като и аз дори, който неволно си избрах тежката участ да хроникарам тая глупост, не извърших глупостта да дам 50 лв., а трябваше да чакам цели три недели, докато един нещастник, обременен от автора с този тежкия подарък „Владо Булатов“, го дочете, за да ми го даде взаимоотно-разно... разбира се, без да го е дочел докрай... защото — за да се прочете този „роман в сонети“ — не са достатъчни три недели; трябва човек да си вземе три месеца отпуск и да се заложи за тая работа с явен риск на живота си... Защото: четенето на тая книга е работа по-тежка от къртене на камъни, по-тежка от изкореняване на стари пълнове, по-тежка от работа в каторгата... Какъв език, какви стихове!... Езикът ти се сплесква, изкъртват ти се зъбите! Във всичките тия 299 страници на романа „Владо Булатов“ едва ли има една 0,299 част от правилния български език. А поне на 299 места читателят ще срещне фрази, в които не би могъл да открие никакъв смисъл, напр.:

О, тез победи: да се умори
злината в нас, не са така те леки!...

или:

Добре се учехме... Съдба злобеща...
Не двамата — той човек се е родил...

или:

И казал би човек: природа втора
едва ли нейде *тръква* и сияй
при всеки слънчев лъч и мами взора
кат тази — китен (*с пълна ритма*) рай.

318

Гео Мисев. Том II

Или пък: „Полеето пък сред златен блясък *плове*“ — и много други. Но знам: авторът претендира за един оригинален, нов, обогатен български език — да, който съдържа освен „плове“ още и: бръв, ходник, продупч-ник, лѝан, пазвал, пангото, припомен, спарта, другаж, пат, конустас, засен, крякък, клеа, ким и пр., или следните безсмислени, нищо незначещи двойно съчетани думи: тихо-сребрен, пир-шемет, гуша-откос, лекота-перце и пр., или пък безсмислени епитети като: сгушени стени (на стая), наркозна (?) отрова и т.н. Да цитирам ли цели куплети? Като доказателство — те не са нужни; а за любопитство само — това е работата на хумористичните вестници.

Но читателят иска може би да знае какво е „съдържанието“, „фабулата“ на този роман? — Автобиографически роман. Най-обикновено описание на един най-обикновен живот, живот на един най-обикновен селски даскал, който се мъчи да стане поет, но все пак си остава прост, обикновен даскал, макар и да достига поста директор на Народната библиотека — à propos, директор, който владее уж немски език, а пише „Göthe“ вместо „Goethe“, макар че то е уж все едно, и произнася и пише „Хофманшал“ вм. „Хофманстал“ (Hofmannsthal) — което, разбира се, не е все едно... Така е то винаги у нас, в България, дето стоят начело само тия, които непрестанно вървят „на глупостта низ друмищата здрави“, както ненадейно започва да откровеничи авторът... И това е впрочем най-любопитното в творчеството на Ст. Чилин-

ров: как надутиите мехури на едно маниачество в последна фаза се пукат и от тях излитва въздишката на най-откровено самопризнание. Някога г. Чилингиров трябваше да чуе от устата на своята глупава котка, че е „един незван при толкова призвани“, защото неговите сонети „не струват нито бодка“ — а сега: ето още по-голяма откровеност:

А мене колко много са ме били
и колко много съм понисъл бой!
Една ли само Спарта са ломили
върх мойта леност даскали безброй?

(колкото за „леността“ — най-добро доказателство е днешното печално състояние на Народната библиотека); но по-нататък:

И таз съдба до днес не ме остави:
за бой в живота сякаш съм призван
най-твърдоглав от всички твърдоглави.
О, знам: ще патя и за тоз роман,
но няма що — гърба ми да оправи
нали се грижи втория Балан!

Но все пак този „един незван при толкова призвани“, този „най-твърдоглав от всички твърдоглави“ — „Владо Бугалата“, както иронизираше един свиреп остроумник:

На родно дело рано той обрече
и своя ум (?), и себе си дори...

И ето че се заканва: „Кат другите поети ще направя“ —

Ех, искал бих по своему тъй някак
да почна аз, но още съм новак,
па и боя се от критичний крясък.

319

Списание „Вестник“

Признавам, нейде подражавам чак,
макар да меря тъй, онъй и сякак.
Защо?

(Въпросът ето де е:)

— На нищо да не мяза пак.

Трогателна откровеност! Макар че „сонет е рамки тесни...“ — всичко е тъй нагласено, че непогрешно се събдват пророческите думи на Божан Ангелов: „Въртоглавец в буквалното и преносно значение на думата!“

„СТИХОВЕ И ПЕСНИ“ ОТ ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ

Един поет, за когото малцина знаят нещо: Емануил Попдимитров (Кюстендил, 1921). Един едва ли не съвсем неизвестен поет, но — без право и без оправдание. Както е без право и без оправдание известността на много други знаменитости на бездарията у нас. Но името на Емануил Попдимитров е скрито не само в съвмествения шум на пищно цъфтящата около него бездарност, а и зад личната скромност на поета, скромност, която го е държала досега винаги далеч от крясъка на литературните сборища в столицата — винаги някъде далеч в глухата провинция, отдето той ни е пращал от време на време малки, без парадна външност книжки: *Юношески стихове* (1904—1907), *Съня на любовта* (1908—1911), *Песни* (1912—1913), *Плачещи върби* (1914), *Вечерни тиражи* (1915). Днес в един малък том *Стихове и песни* Емануил Попдимитров ни дава избор из своето поетическо дело; в този том избрани (или по-право: събрани) стихове се вижда пълната индивидуалност на поета — с всички нейни добри и лоши качества.

Емануил Попдимитров е странна смес от две различни души: едната — наивната душа на поле с ниви сребърна ръж, диви треви и цветя, душа, която би искала да възприема света като широка наслада — но скромно заспива под двутактовото тананикане на самоотричаща се сантименталност; другата — съзерцателната душа на старинен полуприказен град, душа, която следи пътя на звездите в бездънните бездни на лазура и под бавния звън на сподавени струни измисля прозрачното лице на тайната. Романтичен сантиментализъм и мистична съзерцателност разкъсват по каприза на някаква странна съдба поетическата

природа на Ем. Пондимитров и разстройват общата хармония в неговото поетическо дело; редом с дълбоко съзерцавани душевни пейзажи — мистичен романтизъм, разлян в широки декоративни багри — стоят и работи на наивност и сантиментализъм — наивност в замисъл, която ражда небрежна (дори нехудожествена) форма: юношеските стихове и много групи напълнени с птички, зефири, „цветенца“, „тревици“, „звездици“, „мъглици“ и др.т. сантиментализми, които биха направили чест напр. на г. Хайне, но не и на Ем. Пондимитров. Защото поетическата фигура на Ем. Пондимитров се очертава от ония негови работи — може би немного на брой, — в които е отразена една наистина нова и оригинална за нашата литература поетическа индивидуалност; ще назова стихотворенията: *Подводна канара* с дълбокия рефрен:

Минава вечност цяла,

и втори път:

Минава вечност втора,

Нощна буря с широкия образ:

гиганти някакви разбиват
там древен замък, чупят ключове, презгради свиват
и викат ме: „Гасете факелите!“ — и със звън
стъклата падат многоцветни...

Четвероголасие (Пролет, Лято, Есен, Зима), дето особено „Есен“ е един скъпоценен бисер в нашата поезия:

Есента ме приспива. И пурпурни капят листа.
И плаче над мене, и плаче с листа Есента.

— — — — —

Угасни и ти в тия долини, пламтящо сърце!
Виждам: вихрите птици гигантски далеко подгонват,
огромните свещи потухват, брезите оронват
листа многоискри, димят белорунни мъгли.
В подземия слизам, покрива ме, плаче с листа,
покрива ме, плаче над мене с листа Есента.

После: *Зли жажди*, което завършва с потресающия образ:

И ето кръв — петна по моята ръка.
И сянката на Банко в пиршеската зала!

Последна жетва, Въплощения, Requiem, В сън, Трубадур, Света Катерина (дето е оригинално преработена формата на едно познато стихотворение на немския поет Алфред Момберт), *Молитвеник, Буря, Лаура, В равнините, Косите ти, Детство, Едеанд, Из Ада, Ирен* (последните три са печатани във „Везни“, год. II, кн. I) и др. — както казах: може би немного на брой, но работи, които са едно самостоятелно и значително стъпало в развоя на българската литература. Ем. Пондимитров — в поемите, които посочих — ни дава не разказ на чувства и преживелици (това впрочем той не прави дори и в ония наивно-сантиментални поеми, които нямат никакво значение за неговото литературно име) — а ни дава широкото движение на една мечтателна натура, която се разтваря в образи, свързани в ярки декоративни пана: символи, потенцирани с вътрешното движение на поетовата душа, което се събужда и развива в душата на читателя при четенето на тия поеми. Така, с тия свои поеми, Ем. Пондимитров се явява като един силен и свършено самобитен поет символист в нашата литература, поет, който ще остави безспорно едно значително име — емблема на значително поетическо дело. Не бих мо-

гъл при този случай, като най-съвършена страница в това дело, да не прочета още веднъж единствената в нашата литература поема

ЛАУРА

Ти си като пъпка от кремова роза, Лаура...
О, роза през зимните нощи с виелици снежни и буря,
когато цветята цъфтят по стъклата
и клона безлистен трепери.
Докоснах аз с кремова роза кристалните гвери:
— Събуди се, небесна невесто заспала! —
Аз леко предгвери докоснах... ти леко повдигна воала
и каза: „Как дълго те чаках! Загремах под снежната буря.“
Твоя глас е виола кремонска, Лаура.
Когато цветята цъфтят по стъклата
и клона безлистен трепери,
на глуга виола кремонска аз свиря под светлите гвери.
Понесе се вихъра снежен... безмълвна ти спусна воала.
— Събуди се, небесна невесто заспала...

Бих могъл да цитирам още доста групи куплети, в които гори един безспорен и голям талант; но и тия четиринадесет реда само са достатъчни да обезсмъртят едно име. Затова излишно е било да се събират в един том всички стихотворения на поета; тридесет биха били достатъчни — защото 10 или 15 от тях не е написал никой друг на български.

ИЗЛОЖБАТА НА БОРИС СТЕФЧЕВ

Един съвсем млад и малък художник посреща редките посетители на Постоянната худож. галерия на ул. „Аксаков“ 16; едно малко момче, което обаче има у себе и едно голямо качество — *монументалния стил*. А това е не само достатъчно, но — много. Защото липсва на всички досегашни български художници; а на Стефчев липсва, което е общо на всички български художници: свиреният квазиимпресионистичен шаблон и взаимообразно подражаване, което прави безпрегметни различните подписи върху едва ли не всички от 5–6 години насам излагани картини... Най-сетне — една изложба, която поне рязко се отделя от всички досегашни. Борис Стефчев има своя индивидуалност — монументалния стил. Той ще го изведе през академическите заблуждения, на които той още плаща дан, към прарафаелистичното декоративно пано, а това би било един нов етап в развоя на нашата живопис. Така в „Оплакване Христово“ се предчувства силата на Бърн Джонс, в дясната половина на „Тържеството на силата“ се чувства един Милаус, а картината „Към гроба Христов“ би могла да бъде и от Мелхиор Лехтер (сравни напр. „Die Weihe am Mystischen Quell“). Двете картини „Оплакване Христово“ и „Към гроба Христов“ — най-добрите работи в тази изложба — са във всеки случай нови за нашата живопис.

Четох и това, което е написал за тази изложба Ал. Божинов във всезнающия лист „Развигор“: това с нищо недоказано и неподкрепено отричане на Стефчева (в името на какви ли принципи и схващания?) доказва едно само: че схващанията на Ал. Божинов не отиват по-далеч от гланираните картички на П. П.

Морозов, когото той няколко пъти е провъзгласявал за огромен талант... за да отрече днес таланта на един млад художник, талант поне 1 000 000 000 пъти по-голям от моя на Морозов...

След изложбата на Бор. Стефчев в Постоянната худ. галерия ни се обещава втора интересна изложба: от *Хр. Каварналиев* — картини, в които художникът ни обещава усилие към един нов в неговото развитие стил.

ТЕАТРАЛЕН УПАДЪК

Народният театър, създаден от държавата като хранилище на българското театрално изкуство, създаден като приют на безсистемно разхвърлените преди това, в продължение на половин век, усилия, съществува вече 15 години. Скоро след своето откриване — при директорстването на Пенчо Славейков — Народният театър бе щастлив да покаже най-голямото процъфтяване на българското театрално изкуство — едно госта значително, от гледището на всяка естетика, процъфтяване: Кирчев, Ганчев, Будевска, Сарафов, Огнянов. А само петдесет години преди това България за пръв път виждаше нещо подобно на театър: комедията „Михал Мишкоедов“... От „Михал Мишкоедов“ до Пенчо Славейков — едно време от 50 години:

— Пътят е труден, но славен...

Оттогава има 15 години: от Пенчо Славейков до Дерижан:

— Пътят е лесен, безславен...

Quod licet Jovi non licet bovi (каквото подобава на Юпитер, не подобава на вола).

От Йови до Бови има само 15 години, но днес Народният театър е в петнайстия кръг на ага.

И що! — днес, когато буйно процъфтяващият „Народен оперен театър“ се готви да включи в репертоара си Рихард Вагнера, автора на „Залезът на боговете“ — „Народният драматически театър“ съзерцава Изгрева на воловете... Залезе Йови... да живее Бови!

* * *

Но нима може да се каже нещо лошо за Дерижан, днешния директор на Народния театър?... О, мой се

смята единствен в цяла България достоен и призван да бъде „шеф“ на това „учреждение“... *So übersteigt die Freiheit jeden Begriff und Gedanken!* „Тъй нахалството превишава всяко понятие и мисъл“ — казва Гьоте. — Да бъдеш наследник на един трон, на който е стоял Рамзес, великият фараон, когато ти си само кух фарфарон... Да претендираш за един пост (и да продължаваш да стоиш на този пост), за който нямаш дори минималния ценз... Ценз — да; може ли да бъде директор на един театър човек, който не само че не знае нито един чужд език, но не знае дори и матерния си език? А това е Дерижан. Той е директор на Нар. театър — значи: може да бъде — възможно е и тази велика невъзможност. Но освен това: кога Дерижан се е интересувал от театър, кога, на коя дата го е виждал някой да стъпва в театъра? — Никога!... И този човек да бъде директор на Нар. театър? Да! — и което е още повече и чудно, и смешно, и жално, и гнъсно: в своето списание „Театър и Опера“ той взема в неграмотната си ръка перото... „в защита на Народния театър“ — като негов „шеф“... Нима дотам стигна българското театрално изкуство, че да го защитава един човек, който никога не е стъпвал в театър?! И ето: Дерижан се нахвърля върху бившия директор на Народния театър Божан Ангелов заради неговата съвършено права статия в сп. „Демократия“ и заявява с думите на Хамлета (?), че „както трябвало, така и станало“ — Божан Ангелова изхвърлили от Нар. театър... *So übersteigt die Freiheit jeden Begriff und Gedanken!* Да говори така Дерижан за Б. Ангелов? Б. Ан., който — всеки знае — е един човек с огромни културни познания, такива, каквито Дерижан не само не притежава, но дори и не би могъл да си представи, колкото и да напруга мозъчната си ципа — уви, само ципа!... Но Дерижан се хвали със своята досегашна дейност като директор на Нар. театър; впрочем той

се похвали още преди 6 месеца чрез едно интервю пред... сп. „Комедия“ — комедия: Дерижан бил изчистил баласта, оставен от Б. Ангелов; дал нови пиеси: де са те? Нито една. Всичко, което днес се изнася в Нар. театър като „ново“, е или реперувано още от времето на Пенчо Славейков („Сирано де Бержерак“), или заведено като установен репертоар от Б. Ангелов („Елга“ и пр.). Та как би могъл Дерижан да създаде нов репертоар, когато не познава нито литературата, нито пък знае що-годе някакъв език, за да може да познава литературата? Така безочие то превишава всяко понятие и мисъл!... Но безочието е винаги атрибут, пръв атрибут, на простащината. Защото Дерижан продължава да се хвали: аз открих нови артистически сили! Шо! Милка Ламбрева? Една престъпно невъзможна Роксана и още по-невъзможна Елга? Милка Ламбрева, която постоянно се мярка (заедно със съпруга си Ал. Кипров) в директорската ложа — без свян пред най-елементарния обществен морал?... Или че Дерижан изгони Огнянов от Н. Т.?

Но възмущението на всеки, който милее за българското изкуство, не би имало край, както няма край безочието на Бови... Но Бови е смел, защото зад него стои министър Омарчевски! И тази тясна гружка между Дерижан и г. министъра — о, странна загадка!... О, храброст на парвенюто, което е сигурно, че зад гърба му стои неговият благодетел и покровител!

— Как? Защо? Никой не знае. Но Дерижан ще бъде „директор“ на Н. Т., докогато бъде Омарчевски министър на Нар. просвета... Защото земеделското управление, което нямаше на ръка „интелигенция“, подири такава и заключи, че „интелигенция“ е всичко, което стои поне два сантиметра по-високо от нивото на обикновения секретар-бирник: напр. Хр. Цанков-Дерижан.

И де ще стигне така Нар. театър? Срам, свен,

изчервяване не можем да очакваме, макар че има в Нар. театър достатъчно червило... И ако цял свят вижда, че Дерижан не само не може да бъде (в никой случай!!!) директор на Н. Т., но че и отдавна вече би трябвало да бъде повърнат обратно в редакцията — редакцията не вижда това; дори ако го виждаше, тя няма да го направи... поради упоритост. Срам, свен, изчервяване — това липсва и на Бови, и на неговата редакция... И напразно ония, които милеят за българското изкуство, ще продължават да се питат като Хамлета:

Кой би понесъл — —
 неправдата на силния?
 И пренебрегването на закона?
 Безсрамието на властта? Онуй
 презрение, което получава
 смиреното достойнство във награда
 от недостойнството — — ?

Напразно!... Не ни остава нищо друго освен откритият бунт за изкуството, щурм върху барикадираното в Н. Т. невежество — и навън през прозорците! Защото превишава всяко човешко понятие безочие, с което Дерижан се бие в гърдите и вика: Аз! аз съм олицетворение на блестящата, жестока, лудата чистота!... или чистата лудост...

Р. С. Срецах група от четирима актьори от Н. Т. и говоря с тях за самохвалската статия на Дерижан.

— Не може и дума да става! — ми казват те. — Управлението на театъра от Дерижан е просто анархия, предизвикана от един некомпетентен човек. За нас, актьорите, Божан Ангелов и днес е *желан* като директор; защото след Пенчо Славеиков той е най-добрият директор, какъвто е имал театърът.

Положението на Нар. театър е не само упадък, но нещо повече — падение. Моментът за уволнението на Дерижан от поста директор е настъпил още преди назначението му. Но слухът на г. министъра — известно е — е слаб, когато е въпрос за Дерижан. И свършено сигурен за мястото си, Дерижан нахално потрива ръце и говори пословично: „Що от туй?... кервана си върви...“ (Керванът е Дерижан.) Керван от една само камила...

АРТИСТИЧЕСКИЯТ СЕКРЕТАР на Народния театър, Мих. Теофилов, е уволнен онзи ден по телефона тъкмо когато се очакваше уволнението на директора на същото (многострадално) учреждение... Уволни се оня, който беше безвреден толкова, колкото и безполезен. Но г. Дерижан, г. директорът, който е олицетвореното бедствие на Нар. театър, човекът, който разнебитва систематически и несистематически и онова малко, що са родили в полето на театралното изкуство ревностните усилия на няколко поколения, той продължава да стои здраво и недостойно на мястото си. Всички се питат: докога? Дали вятърът, който издуха г. артистическия секретар навън от театъра, не ще издуха и г. директора? Но вятърът от М-вото на просветата произнася сурово и безсърдечно със своя зимен вой: — Напразно! Никога! (Също като гарвана на Едгар По — злокобен гарван, кацнал пред запустелия дом на българското театрално изкуство...)

Но кадрилът около мястото на артистическия секретар е знаменателен: вътре в две години през Народния театър минаха пет артистически секретари: Ботьо Савов, Ник. Атанасов (който неотдавна „авансира“ до поста трети секретар в Лион...), Дерижан, Дим. Подвързачов, Мих. Теофилов. А това има двоен смисъл — първо, че *ония, които се грижат за съдбините на Нар. театър*, не могат и не знаят да намерят подходящия човек за поста артистически секретар; и второ, че поради незнание и неразбиране изборът или е бил винаги погрешен, или че художественият пост на артистически секретар е за тях пост, който може да се дава по партизанство или за хатър. Липсва

човек, достоен за артистически секретар, човек, който да има поне три качества: познаване на българския език, познаване на три чужди езика и познаване на всемирната литература; липсва такъв човек. Но нищо от това: може и без артистически секретар — щом е намерен преди една година още *идеалният* директор, който познава българския език повече от турчин, който познава не само три чужди езика, но дори и френски (след като преведе „verre ardent“ — нажежено стъкло — със „запаалително стъкло“), който познава не само всемирната литература, включително и японската (виж книжката „Пеперуги“), но и литературата на „Народни права“, бидейки бивш отявлен радославист... Наистина радославистите са днес пред народен съд, но Дерижан, както се полага на такива като него — заблаговременно, — не е вече радославист...

„ПЪРВОМ ПРАВДА“, сбирка, рими и поеми върху благовестни теми от *Стоян Кръстов Ватралски*. За тази книга не може да се говори като за литература, защото авторът не притежава дори и най-елементарните елементи не за поетическо, а поне за литературно творчество: нито литературен език, нито поне мънирко фантазия, и защото стихове като:

Дай ми, о, Търновенчаний,
вяра крепка, воля цврста.

или:

Бум-бум-бу-м-м!
Това е мой уттиматум.

или:

Ум блестящ е философ.
Сърце чисто — пръв поет;
с мисъл чети и любов —
иначе аз не пускам мег.

или:

Видях народ в мрак тежък да мъртвее.
Ала и бог виде.
И рече: Нека Вазов да изгрее!
И светлина биде! —

и други такива не са нито стихове, нито поезия. Гьо-

те казва, че поезия са ония стихове, които не могат да се превърнат в проза; а стиховете на г. Ватралски не само могат да се превърнат в проза, но и така са си чиста проза. Впрочем тия елементарни естетически принципи му са неизвестни и излишно е да се разправя на това място, че една добра, благовестна, християнска, велика, дори гениална мисъл, написана в стихове, не е още поезия, че поезията е „*първом об-раз*“, а не „*първом правда*“... Г. Ватралски може да е много добър християнин, много добър човек, но както много добри човеци, поет той не е; неговата поезия е само стихоплетство. И чудно, и смешно, и почти тъжно е това, че той се осмелява да напише един предговор към книгата си, в който разправя защо не бил „признат“, какво го отличавало „от другите български поети“, каква била неговата литературна амбиция, „за как се ценя моят труд“ — с твърдата вяра „в своите книги и в тяхното бъдеще“ и че неговата непризнатост „може да продължи за още едно десетилетие“, па може и за по-дълго. Тази амбиция става вече *тания*... също както у чилингировци, балабановци, дерижановци и др.п.

За книгата на Ватралски, казах, не може да се говори като за литературна работа, но по повод тази книга може да се говори за друго — за отношението на религията към изкуството (защото „Първом правда“ е евангелска поезия). Така изкуството, приспособено към религията — получава се тенденциозно не изкуство (напр. стиховете на г. Ватралски), а религията да се приспособи към изкуството — това е абстрактна невъзможност — понеже религия и изкуство е едно: изкуство е живот (сам по себе си), а няма друга религия освен живота — висшия живот. Истините и мъдростите на това, що се нарича „религия“ (*учение* кажете), са умъртвено изкуство; а каква нужда има животът изкуство от умъртвените (чрез разума) фор-

ми на изкуството? Изкуството няма нужда от *истини*, защото всяка истина е стара, а изкуството е живот в миг: сега: днес: борба със себе си: борба за истината (самата истина е мъртъв, завоюван вече факт или ръководно начало за ония, за които други трябва да се борят). Затова изкуството трябва да бъде *ново* и да събужда истина, без да казва истина. А всичко друго е предвкване.

И поезията на г. Ватралски, както всяка така наречена „християнска“ поезия, е предвкване на казаните преди 2000 години от Христа истини. В тази поезия няма борба (за истината), т.е. интензивен живот, плод на който е изкуството (поезията) — следователно няма поезия.

ДИМИТЪР БАБЕВ е новият артистически секретар на Нар. театър. Впрочем който познава културната политика на министър Омарчевски, знаеше отдавна, че Бабеv щеше да бъде заместникът на Мих. Теофилов... Това е стълбата на културно „авансиране“: библиотекар, секретар, директор. Т.е., според министър Омарчевски, оня, който е днес библиотекар на Н. Т., може утре да бъде със същото достойнство секретар на Н. Т.; защо тогава да не „авансира“ по същия начин и портнерът на театъра? — Портнер, библиотекар, секретар!... Но най-сетне намери се достойният секретар — не достойният за Нар. театър, а достойният за Дерижан. Сега вече хармонията е пълна: Дерижан и редакторът на сп. „Листопад“ или, по-право — „Тревопас“, както справедливо гласи едно всепознато остроумие... Всепознато е: досега не е приложена нито една разумна мярка в Нар. театър. Но сега вече властващата там некултурност получава своята последна санкция: Дим. Бабеv означава подпечатване на Дерижановото невежество. Защото и новият арт. секретар — по божия милост и народна воля — не е стъпвал никога в Нар. театър и разбира от театър толкова, колкото и г. директорът; защото този секретар е оня поет, който заявил на един случаен свой гост, че не познавал и не четял никакви чужди поети, за да не се влияел от тях... Така Н. Т. става вече непревземаемо кале на простацината. Така върху надписа на Н. Т. се изписаха две кръгли нули — и словом (о, символ!) — 00. А ако г. министърът е единица, получаваме една страшна стотица, която означава днешното равнище на Н. Т. — 100 градуса пог

нулата; (а на 100⁰ под нулата не само театрално изкуство не може да вирее, но и най-обикновен ум поне...). Ах, господин министре, господин министре, кажете поне открито и откровено, че вашата цел като министър на нар. просвета е да смачкате окончателно всяка българска култура, та затова напоставихте на най-високите културни постове представителите на най-ниската култура у нас: Чилингиров, Дерижан, Бабеv и т.н. Наистина по-непрозрачно мозъчно вещество не ще намерите нито в развигоровци, нито дори в целия писателски съюз... Но, господин министре, въоръжен така, с този арсенал на най-голяма простащина, и устремен към заличаването на всяка култура в България, знайте, че колкото и да надувате днес гръмогласния мехур на славата си, все пак утре, когато за последен път слезете по стълбите на министерството на нар. пр., историята ще ви залепи така славно плесницата на забвението, че тогава никои не ще си спомни дори за трагическия патос, с който повтаряме ний днес строфите на любимия от вас, но неразбрания добре народен поет:

Видях в кал светите идеали,
знамената честни — оплоти парцали,
с които търгува мръсната лъжа; —
видях я аз нея в царска багреница,
честността в окови, правдата — в тъмница;
видях аз на злото стихийната мощ,
видях му и наглий триумф, тържеството...

Защото санкционирането на Дерижан чрез редактора на списание „Тревопас“ не е нищо по-малко от „наглий триумф“ на най-великото културно зло и на всичко тревопасно в българския народ.

„ЕДИП ЦАР“ В СВОБОДНИЯ ТЕАТЪР

(*Ликвидация на едно тинало*) Осмелих се през месец януари м.г., преди да се почнат репетициите на Софокловата трагедия в Св. Т., да пророчествам, че тя не ще бъде изнесена с подобаващото художествено съвършенство поради отсъствие в този театър на всичко нужно за постановката на една пиеса като „Егип цар“: и човешки материал, и художествено ръководство; аз не вярвах нито в артистическия персонал на Св. Т., нито в художествените способности на новия му, току-що пристигнал по онова време руски режисьор Б. Н. Есне. И писах с тон на възмущение — възмущение от дързостта на Св. Т. да постави (тутакси след блудкавите оперети „Холандската женица“, „Царицата на чардаша“ и др.т.) — монументалната трагедия на Софокла, „трагедията на трагедиите“.

Когато (след 10—15 репетиции) „Егип цар“ се постави на сцената на Св. Т., мнозина, едва ли не всички, ахнаха. Устни и писани критици се възхищаваха от постановката на режисьора Есне и искаха да кажат, че моето пророчество не се е сбъднало. Дори някаква ненадейна знаменитост в областта на театралната критика се осмели да излезе във в. „Напред“ да ме избличи направо за моето лошо пророчество, като ми навираше в очите, че ако не друго, поне като опит, за днешния наш уровень, постановката на „Егип цар“ е много нещо, понеже ний наистина не можем да играем тази пиеса тъй, както я играе Райнхард в Берлин, понеже освен това и Хамлет на сцената в село Борован не се играел дори тъй, както се играе в Народния театър. Но този страшен критик, незнайно из коя канцелария избликнал, сякаш не схваща, че

с. Борован няма право да играе Хамлет! Sutor pes ultra ceridam.

Но прочее, какво художествено постижение представя постановката на „Егип цар“ в Св. Т.? Отговорът на този въпрос гласи: такова художествено постижение, което потвърждава напълно моето преждевременно пророчество. Защото това, което се даде в постановката на „Егип цар“, беше една очарователна гирлянда от художествени неграмотности и недоразумения. И затова — въпреки гръмогласните предупреждения на афишите „умолява се поч. публиката да не се плаши от световите и граматически ефекти!“ — въпреки тази въдица за публиката, тя, почитаемата публика, не се уплаши от „ефектите“ и пиесата скоро слезе безславно от сцената на Св. Т. А по моите пресмятания, една добра постановка на „Егип цар“ може да издържи у нас най-малко 40—50 представления за един сезон. Обаче една *добра* постановка. Значи, постановката на Есне не беше добра. Не добра, но даже не и сносна.

Защото:

Sutor pes ultra ceridam! Кундурджията да си гледа кальните! Обаче г. режисьорът на Св. Т. се осмели не само да постави „Егип цар“, но поиска и да копира постановката на Райнхарда. Познаваше се обаче, че той не е дори виждал постановката на Райнхарда, защото си позволи да пренесе в малката зала на Св. Т. *цирковата* постановка на Райнхарда. Що? Св. театър *цирк ли е?* Какво кардинално театрално (техническо) невежество; *циркова* постановка в един малък театрален салон! Режисьорът изглежда да не знае, че Райнхард поставя „Егип цар“ в цирка по *един* начин, а в театъра по *друг*. Това беше първата грешка, първото невежество: толкова голямо, толкова непростиимо, че ни освобождава от задължението да се занимаваме по-нататък с режисурата на г. Борис Есне. Защото: минаването на хора през публиката, което

Райнхард прави само в цирка, не е нищо по-малко от една кръгла художествена неграмотност и въпилюще непознаване техниката на театъра. И този ефект още в самото начало на пиесата се превърна от ефект в най-голям дефект. Прочее, хорът изчезна свършено от пиесата не само като художествен елемент, но изобицо като фактор, като действащо лице в пиесата. А вторият хор от тивански старци? Защо бяха те насядали в първите столове на партера, мънкащи като дервиши над пъпозите си? Нова театрална неграмотност. А осветлението и декоративната постановка? Два реда колосални колони, отляво и отдясно, които не подпират никакъв свод, никакъв фронтон; и цялата архитектура на „Егип цар“ пада някъде назад заедно с цялата постановка на г. Есне. А какво значеха тия непрестанно сменявани бои на осветлението? Ново невежество. Бяла, виолетова, червена, зелена светлина — какъв смисъл има всичко това? Никакъв. И защо Егип да бъде осветлен с бял лъч, а Креон с червен? И това е една жалка пародия на Райнхарда. Райнхард наистина употребява цветна светлина, но тя се разлива невидимо откъде, в една широка вълна, която смесва в себе си синя и червена светлина (добро и зло), изпълва цялата сцена с една неестествена светлина, която не е ни ден, ни нощ, и по този начин действието се извежда вън от време и пространство и пиесата получава смисъл на вечна ценност, получава експресивната сила на символ. Какво гениално прозрение у Райнхарда — каква пародистична немош у г. Есне! Там осветлението е гениална атмосфера, в която се развива цялото действие, тук — два прожектора непрестанно тракат в предните ложи на I ранг, тракат разни шарени стъкла и убиват всяко настроение у зрителя.

За играта на артистите не заслужава да се говори — обикновен, провинциалски гулетантизъм. Но ако

актьорите са млади и неопитни, къде е тогава опитността на режисьора? И как режисьорът може да допусне на сцената такава невъзможно дилетантска игра? Но чувствам единственото възражение: Золотович. Обаче независимо от това, че Золотович даде ролята на Егип без каквото и да е съучастие на режисьора, само със своите собствени сили — оня, който познава пиесата, не ще се заблуди никога и ясно ще схване, че Золотович даде само една (ненужно) темпераментна игра, без тази игра да ни предава Египа — именно Египа. По-скоро Золотович играеше някаква друга роля, но не Египа; играеше може би своя талант — какъвто той безспорно притежава! — но не Египа. Но това е важно пак при равнотежката на режисурата, защото актьорът даде това, което се иска от него: доказателство, че има талант. Но де е талантът на режисьора? — Ребус! Неговото разрешение се видя от всичко, което ни се даде по-късно от Св. Т.: „Испанската муха“ (фарс), „Засадата“ (пиеса с всички възможни ефекти и всички възможни идеи), „Циганката Занда“ (също като „Засадата“), „Ана Каренина“ и пр. Но, струва ми се, днес вече е излишно да се доказва режисьорската безталантност на Еспе.

НЯКОЛКО ГЛАВИ ОТ „ПСИХОЛОГИЯТА НА ТВОРЧЕСТВОТО“ от М. Арнаудов, професор в университета (отделен отпечатък от XIII–XIV „Годишник на Софийския университет“), 332 стр., София, 1920.

Тази обемиста студия на проф. Арнаудов представя продължение на „Към психологията на поетическия опит“ (1921 год.) — рецензирана в бр. 6 на „Вестник“. Трябва да се забележи предварително, че на тази втора част от неговите изследвания върху психологията на поетическото творчество липсва системността, която е присъща на първата, разгледана вече от мене, част на тия изследвания: така г. професорът се вижда принуден (или „нуден“, както би казал той) да прехвъркне без коментар много процитувани от него „свидетелства“ на самите автори, за да попадне ненадейно от кръга на психологически в кръга на естетически проблеми, „нуден“ дори да се изпълне от релсите на своя емпирически метод, като при това го виждаме, че ненадейно започва да потъва в дълбоките води на чужди нему метафизични схващания — но той тутакси изплува пак към сигурната повърхност на своя емпирично-рационалистичен анализ. И ето че след като в първата част на своите изследвания бе натрупал в творческата лаборатория на писателя маса възприятия, опити, наблюдения, вживявания, спомени, бележници, документи за действителността и т.н., проф. Арнаудов предприема едно рационалистично отричане на въображението „както някаква специфична енергия, присъща само на генералния дух“, следователно и на оня специфичен творчески момент, който се нарича обикновено „въдъхно-

вение“. За г. професора въображението е обикновената за всички смъртни способност да възкресяват пред вътрешния си взор наслоените отвън „възприятия“ — било самостоятелно, било в комбинации; за него въображението *не е творческо въображение* — именно творческо. Същият студен рационализъм у г. професора отрича категорически и всичко „подсъзнателно“ в творчески процес; за него „подсъзнателното“ е сбор от незабелязани по-рано възприятия, представи и психологически състояния. Знаем — така е според емпирично-(експерименталната) психология. За емпирика психолог не съществува във вътрешния мир на личността (на творческата личност в дадения случай) нищо друго освен впечатления, възприятия... Но всичко това е само *повърхност* на личността и най-вече на творещата личност. Разчленена във всевъзможни впечатления, възприятия и т.н., творещата личност не е още личност; всевъзможните възприятия и психологически състояния не правят личността — те не са дори и части, а само *елементи* от личността, ни доказва Бергсон (когото бих цитирал против Вунда, на когото вредом се позовава проф. Арнаудов). От тия, чрез емпирическият метод на психолога разлъчени отделни възприятия и психологически състояния, от тия „елементи“ само — казва Бергсон — може толкова да се сглоби цялостната личност, колкото и от разбърканите букви на едно стихотворение — самото стихотворение, ако то не ни е познато. Тук се явява нуждата от интуицията. Но „емпиристи и рационалисти се еднакво мамят, като вземат *частичните* елементи за действителни части и по този начин размесват гледището на анализа с това на интуицията, екзактната наука с метафизиката... Това е грешката на ония философи, които не се задоволяват да бъдат просто психолози на психологията, напр. Тен и Стюарт Мил; психолози по метода, който при-

лагат, те са метафизици по предмета, с който се занимават. Те гирят интуицията и със странна непоследователност те я искат от анализа, която е тъкмо нейно пълно отрицание“ (Бергсон: „Метафизика“).

Случаят и с проф. М. Арнаудов: той гире да проникне до тайнствените дълбини на творческия процес, нещо, за което е нужно преди всичко проникване, обхващане същината на творческата личност; за това пък е нужна *интуиция*, а г. професорът напразно се изтезава с аналитичния метод на експерименталната психология. Защото творческата личност е *под* закрепените върху повърхността на душата психологически състояния, възприятия, спомени и пр.; защото творческата личност е оня „инстинкт към творчество“, за който несъзнателно се изпуца да спомене на стр. 128 г. професорът — и още разни други инстинкти, които той съвсем изпуца изпредвид; или както казва Бергсон за емпиричния психолог изобищо: „Той започва с това, че изпуца особена (специфичната) украса на личността, нещо, което не може да се предаде чрез познати и общи понятия.“ Проф. Арнаудов изпуца тази „особена украса“ на творческата личност, той не се спира никак на това, което пътъм споменава на много места в своята студия — най-важното: туй, което той нарича „емоционално“, „афекти“ — инстинкти, бих казал аз; нещо повече дори: Платоновите идеи. Тия афекти или, по-право, инстинкти — гняв, скръб, отчаяние и пр. — това са метафизични Платоновите идеи, които съставят нашето вътрешно съдържание: и те са предмет на художественото творчество. Художникът — поет, музикант, живописец — няма за цел, като такъв, нищо друго, освен да създаде форми, които, четени, слушани или гледани, да събуждат у читателя, слушателя и зрителя същото движение (на тия Платоновите идеи), което е импулсирало творещата личност за създаване

на тия форми. А впечатления, възприятия и спомените отвън, които толкова дълго и толкова външно анализира проф. Арнаудов, не са дори и суров материал за извайване на тия форми — те са, както казах в първата си рецензия, само един вид „духовна гимнастика за художника“; а материалът: това е словото за поета, звукът за музиканта, боята за живописеца — средства за израз на *вътрешното движение*. А това вътрешно движение — всецяло инстинктивно — е не само „подсъзнателно“, но дори и абстрактно, което значи метафизично, което значи абсолютно, значи Платонова идея. То е вътрешна стихия у нас: т.е. — музика и ритъм. Тая стихия се обективира в една ритмична хармония от езикови (звукови или зрителни — в музиката и живописата) форми. Проф. Арнаудов е „нуден“ от цял ред „самопризнания на поети“ да се натъкне — и дори да заседне — в тази музикална подсъзнателност от инстинкти (идеи), но той не я схваща като единствен и пряк импулс и обект на твор. процес, а му определя само скромната роля на второстепен „емоционално-музикален“ фактор, след който идва главното — „образно идейното“. Според проф. Арнаудов това „музикално настроение“ не значи нищо само по себе си — необходимо е да падне в него *„капъкът на мисълта“* (т.е. тъкмо това, което е според Пол Верлена най-лошо — *ce qui pèse et qui pose!*) — за да възникне една поема. А само по себе си това „музикално“ у поета не е повече от една слаба прилика между поезия и музика, които всъщност дълбоко се различават: „Поезията взима гласа, звука в неговата артикулирана и осмислена форма, тя се стреми към изображение на по-определени (?) преживявания“; а музиката, „наопаки, борава с неартикулирани звуци — и нейната сила е в изображението на най-неопределените, инстинктивните вътрешни движения“. Ето едно ненадейно натъкване на правия път: *ut musica*

poesis; уви, 2. професорът не обръща по-сериозно внимание на отношенията между музика и поезия — и напразно ни цитира маса имена и мнения на живописци: те нищо не доказват, щом е погрешна основата (която е музикална, а не живописна — „живопис“ в точния и погрешен смисъл на думата). Но уви: според 2. професора поезията „се домогва до илюзии, които заменят непосредствените впечатления“, музиката достига „в най-благоприятен случай (...) само до внушения, лишени от каквото и да било положителен елемент на въображението или на мисълта“ (стр. 179). Преди всичко — една погрешна естетика, която не може никога да изведе до правилно схващане на самия творчески процес.

Когато проф. Арнаудов идва до самия творчески процес — уви, читателят остава с впечатлението, че е изпуснал влака: процесът отдавна се е свършил в разни възприятия, наблюдения и т.н. и това, що 2. професорът изтъква като творчески психологически процес — за жалост, то е само програма на писателската работа: концепция (на фабулата, разбира се) — концентрация (на вниманието и мисълта) — и изпълнение: художественото произведение е готово!

Но сякаш някакво „подсъзнателно“ чувство нашенча на 2. професора, че процесът излезе *непълнен*; и той се мъчи да го допълни чрез една студия върху „*Език на поезията*“. Отначало тръгва добре: Аристотел — Лаокоон — критика на тази теория — Хергер, Барк — по-нови гледища: но когато М. Dessoir казва истината върху „езика на поезията“ и отношението му към творческата обективация на вътрешното движение: „намерението на поезията е насладата чрез думи (някои мислят дори: наслада в думи, *der Genuss am Worte*), и художественото умение на поета (някои мислят дори: мирогледът на поета) се състои във властта му над езика. Смисъл и език са тъй тясно препле-

мени, както смисъл и звук при музиката: езикът не само изобразява нещо вътрешно, но изобразява и самия себе си — т.е. „Думите на поета дават повод за вътрешни картини у читателя или слушателя, с които е свързана и естетическата наслада. А истината, на която принадлежи бъдещето, гласи: Насладата е свързана със самите словесни представи (an den Wort — und Satzvorstellungen selber haftet der Genuss) — след тия окончателни откровения на бележития естетик Dessoir проф. Арнаутов се вижда попаднал в дълбините на нещо подсъзнателно и метафизично — и бърза да изплува пак нагоре към повърхността на сигурния рационализъм; г. професорът маха отстранително с ръка пред тази *някаква* „психологическа метафизика“ на Десоар, отрицавайки емпирически: „Грешката на Десоара е грешка на всяко прибързано обобщение...“, изключвайки заключенията на Десоара, че: „емоционалното въздействие е свързано със звука с хиляди асоциации и отношения, които, далеч от всяка действителност, изпълват изключително в царството на езиковия космос, и че: „истинският художник на словото показва своята духовна култура *изцяло* в степенята на своята езикова култура“.

Така в системата емпирични размишления на проф. Арнаутов езикът си остава просто средство за израз (за „reportage universel“ би казал Маларме) и нито езиковни прелести, нито образи и символи и музикални ритми значат за г. професора *нещо* — без *идеята*; обаче за М. Ар. идея не значи „Платонова идея“, а най-обикновена мисъл или фабула, дори *теза* на едно литературно произведение: с една дума, *съдържание*. И той ужасен, отлита към периферията, завъртян центробежно от своя емпирически метод, когато *дори* братя Гонкур му казват ясно, че „за всяка картина, която предава едно морално впечатление, може да се каже, изобщо взето, че тя е лоша картина“. Защото,

според мене, както е установено от развоя на естетичната мисъл през последните десетилетия: няма съдържание отделно от формата; всичко е формата — *в нея самата стои* съдържанието; така художникът ни дава само една композиция от форми (езикови, звукови или пластично цветни), в която няма нищо повече от *ритъм и хармония* — израз на вътрешните движения у творещия; композиция наглед от произволни, несвързани елементи (думи, звуци, бои), в които обаче е скрита една тайна *тагия*, що събужда съответно вътрешно движение у читателя, слушателя, зрителя. Тук, при проблема за езика, съвременният поет се вижда принуден да води борба за освобождаване на езика от робското му състояние на голо *понятие*, т.е. уред на „le reportage universel“, и да го възвърне към неговата първоизточна интуитивна сила, която позволява да се използва словото като елемент в една обща полифонична композиция (хармония), която, обхождайки делничната употреба на езика, може да внуши, изрази онова „подсъзнателно“, пред което са безпомощни думите като голи понятия: мира на Платоновите идеи. Както в музиката — и затова музиката е най-съвършеното, най-чистото от всички изкуства: понеже е най-духовното. Ритъм и хармония — нищо повече: а че това ще бъде неясно за рационализираното мнозинство — що от туй? Това, че един „интелигентен българин не е в състояние да схване хармонията на един Вагнер, напр. — това не доказва още, че у Вагнера няма хармония. Хармонията е сложна — и всеки схваща само такава част от общата ХАРМОНИЯ, към която човечеството се стреми от векове, каквато му позволява да схване по-нисшето или по-висшето развитие на неговия личен слух. Оня, който се лута още в емпирично-рационалните низини на звяра, за него висшата хармония на сферите — една полифонична сложност от несметни тонове — е са-

мо висша дисхармония, шум, който е толкова голям, че грубият слух оглушава и в миг висшата хармония става за него абсолютно мълчание: той не чува нищо.

Така емпиричното изследване на художественото творчество се стреми да хвърли мост между глухите и висшата хармония — и ето че изисква от художника рационална *симетрия* вместо хармония — т.е. *Biblia Pauperum* — т.е. алегория. Алегорията е симетрия, а симетрията е единство, а единството е смърт, т.е. отрицание на хармонията, която по същината си е много сложна. А това единство, тази симетрия, тази алегория, това е изкуството, което дири напр. проф. М. Арнаудов: хетерогенен урод „от определено чувство и от ясни идеи“ (сякаш може да съществува определено чувство или ясна идея...).

В това, що написах дотук, има много мои „самопризнания на писател“ и бих бил много поласкан, ако проф. Арнаудов ги вземе предвид при по-нататъшните свои изследвания по психологията на творчеството; тогава неговият огромен и упорит научен труд — пред който свалям шапка, защото това е пръв опит в науката за систематическо изследване на въпроса, — тогава негли неговият труд, неговите усилия биха го довели по-близо до *истината*. А едно е преди всичко важно: истината не се постига с анализ, а с малко повече интуиция; поне малко повече вяра на чуждата интуиция, която г. професорът цитира в няколко от своите глави, но твърде повърхностно пренебрегва — движейки се по повърхността на емпиричната анализа.

ОЩЕ ВЪРХУ ДЕРИЖАН. Де върху Дерижан? — върху главата му. Какво още? — бой. Но проблематично е дали и след толкова много бой — с факти — сеизмографът на главата му и съвестта му ще покаже известно сътресение; понеже до този час той още не си е подал оставката... Но ето още факти — не помнятия на неграмотен човек като Дерижан, а факти — от Божан Ангелов. В бр. 4 на сп. „Демократия“ Б. Ангелов отговаря на безочливата статия на Дерижан в списанието „Театър и опера“. Този път Б. Ан. е намерил вече истинския тон, основното ла — кей: лакей. И всичките самохвалства на един недостойник като Дерижан се изпаряват мигновено: излиза, че единственият репертоар, който той — Дерижан — е създал, това е само една-единствена пиеса — „Смъртта на Дантона“. Но, разбира се, и тя не е от *него* вписана в репертоара на Н. Т., понеже — как може да я познава той, когато не познава нито немската литература, нито немския език? Как дойде тази пиеса в репертоара на Н. Т. — това г. Дерижан не знае; но знае го аз и неколцина актьори от Н. Т. Но казва Б. Ангелов: „... Смъртта на Дантона, па макар в един безграмотен превод, който директорът се оказва неспособен да приготви в една търпима за сцената форма, та *други* хора *извън театъра* вършат неговата работа.“ — Може би г. директорът не знае и това (пък какво ли впрочем знае?). А работата е такава: направиха се едно след друго три превода на пиесата, които трябваше да се коригират от трима души (понеже г. директорът *не е в състояние* да направи това...); двамата от тия коректори сме аз и Б. Ангелов, трети-

ят не желае да си обяви името, понеже и след тия корекции преводът си остана пак невъзможен. А защо тия корекции да се правят от външни лица: понеже актьорите, с ролите в ръка, отчаяни от безграмотността на превода и от безграмотността на директора си, който *не е в състояние* да коригира превода, бяха тръгнали из града да дирят някой, който би могъл да ги спаси от горчивата чаша — да говорят безсмислици... Какъв блестящ актив на г. Дерижан, още в самото начало на директорската му кариера!... Знае ли това г. покровителят на г. директора?

Но продължава Б. Ангелов: „Хр. Цанков, без да съзнава какво петно нанася на културна България, се хвали, че снел от сцената... пиесите на Бурже, Метерлинк, Бернард Шоу, Стриндберг и пр., за което Хр. Ц. би трябвало да бъде пратен да копае чакъл, а не да управлява театър.“ — Не знае ли това г. покровителят на г. директора?

Но продължава Б. Ангелов: „В една *застава* Хр. Цанков търси утешение: Нар. театър през неговото директорстване дал един милион приход... няма нищо чудно, че приходът е един милион. Чудното, наопаки, е защо, *при удвоени цени*, той не е два милиона! Това могат да ни кажат само финансовите инспектори. Впрочем миналата година един инспектор беше започнал нещо да разкрива...“ Това могат да разкрият най-добре артистите от Моск. худ. театър. Не знае ли това г. покровителят на г. директора?

Обаче — следва втора част: *pro domo sua*. Анонимно, както се полага на авансирания лакей, списанието „Театър и опера“, списвано от спасителния за театралното дело спасител Хр. Цанков-Дерижан, дава в последния си брой едно „просто“ обяснение на моите безжалостни филипики против въпросния въпрос, поставен в директорския кабинет на Нар. театър. „Работата“ е много проста“, заявява анонимно г. Де-

рижан. („Работата“ е винаги „проста“ за простака...) Но простакаът сякаш не чувства, че тъкмо със своите прости обяснения той ми се дава в ръцете да си изгряя с него, както котката с мишката. Впрочем това хумористично удоволствие не ме блазни много — и не бих се заловил с него, ако глупостите, измислиците и лъжите, които печат геройски изпод перото на спасителя Дерижан, не се натрапваха — във вид на „театрална програма“ — на всички, макар и малобройни гнес, посетители на Нар. театър. Лъжецът Дерижан лъже по-глупавите от себе си (ако съществуват такива) — че: „когато миналата година биде назначен г. Цанков за директор, г. Гео Милев побърза да се яви при него, като го молеше да го представи на г. министъра на нар. пр. да бъде назначен за пом.-режисьор, обещавайки, че ще служи на г. Цанков много честно и ще бъде много послушен“. И г. Цанков вярва, че има в тоя свят по-глупави от него да повярват това, което казва той, и че след неговия отказ мой (Дерижан) станал за мене „негоден“, „неподготвен“ и пр. Ами че не знае ли този „негоден“, че той е бил за мене „негоден“ дори още преди да е снубал, че може да стане някога директор на Н. Т. Ето — черно на бяло: още в бр. 4 и 10 от I годишнина на „Везни“ аз съм го погредил в графата куриози с неговите „Познайници“, с неговите критики за „фейверичност“ и за „художествено изкуство“ (разбирай живопис) — както и с неговите поезии, от които цитирах куплетите за „Марта и Мария“, които стоели „нажалени на брега и двете, държали си ръцете, миришело на риба и вода солена“... Ами не помни ли г. Дерижан, че след това той излезе (пак анонимно!) в „Обществена обнова“ да съобщава, че не съм цитирал точно стихотворението му, като ми го цитираше изцяло, така, че глупостта в това стихотворение изпъкваше още по-ясно? И след това да ходя да го моля да ме назначава и да му „обе-

щавам“, че ще му „служи много честно“ (на г. Цанков или на театралното изкуство?) и че ще бъде „много послушен“ (та г. Дерижан директор на театър ли е, или надзирател в забавачница, та да му е потребна *послушност*?). Но ето че глумите на Гьоте пак се сбъдват: нахалството отново превъзхожда всяко понятие и мисъл! „Поставяйки театралното дело по-високо от личното си спокойствие“ — — кой? Дерижан? — който не се е интересувал никога от театрално дело, който никога не е стъпвал в театър? Докога, о Каталина, ти ще злоупотребяваш с нашето търпение?

Но да оставим лъжите настрана; нека обърнем погледа си към истината: с цял арсенал готови *факти* аз мога всеки миг да докажа (ако това е нужно) истината: че Дерижан е неграмотен и простак. Нека той докаже, ако може, че не е простак. Това чака от него обществото, а не лъжи. А *единственото* доказателство е: да си подаде ВЕДНАГА оставката от високия пост, що недостойно заема.

ИЗЛОЖБАТА НА БОРИС ДЕНЕВ. Преди две години — в една колективна изложба в Рисув. у-ще — Денев излъчи от себе си един невероятен симптом: „Рилско езеро“. Днес невероятното е най-вероятна, вярна и достоверна действителност: смърт и погребение на всяка действителност. — Наистина, едната стена от галерията на ул. „Аксаков“ пропада изчервена някъде назад в двора — заедно с многобройните визитни картички, накарени по нея — но още по-далеч: някъде в безкрайност, изчезват останалите стени: там, дето всичко *тежи от мъчание*.

Защото днес изкуството на Борис Денев заповядва мъчание; *налага* мъчание; силом. И всяко възхищение би било светотатство, а всяко одобрение — простащина... Защото тук изкуството става вече религия — дело на страдание и саможертва — дето е възможно едно само: мъчание. Толкова голям е героизмът, с който е препълнена четката на художника.

Денев дири — и отрешен се бие в скали, в облаци, в стените на манастир — и това, което намира, той ви го поднася цял окървавен: едно малко парче философско злато: хармония. Един самобитен български експресионист: творческата мъка и творческата искреност покоряват. Затова: не искайте да узнаете дали това, което е пред вас, е Търнеровски мъгли или скали; няма мъгли, няма скали: има само хармония, която трябва да разгатнете. Защото всяка хармония е тайна и се достига с мъка; така и красотата в картините на Бор. Денев. Мъката: няма друг път към красотата, хармонията, бога.

А ония брегове, улици и стрехи със свесла червени чушки — о, безбожни, те не са за вас: те са само частна архива от минали грехове и заблуждения на богоискатели.

ВЕРХАРНОВАТА ТРАГЕДИЯ „МОНАСТИР“

Трагедия на разкаянието. Трагедия на угризенията. Трагедия на съвестта.

Една вътрешна трагедия — с личен, вътрешен конфликт, външното действие е много просто и то отдавна се е свършило — още преди десет години: отцеубийството — несправедлива присъда над един невинен (второ убийство) — отшелничество в манастира. Но всичко това е минало: трагедията започва сега — започва разнищване на миналото. В това Верхарновата трагедия прилича на „Егип цар“; но вместо Съдбата тук главният двигател е Съвестта.

Съвестта с металните зъби: *Етос*, който съкрушава громкия, пурпурния *Патос*:

— *Дом Балтазар*, монахът-отцеубиец, Аргонски конт, Рисперски гук, потомък на власт и воля и сила — той, между зъбите на Съвестта, е жертва на едно велико преображение: от властната сила на звяра — към едно ново достойнство: саможертвата — величие на смирението — доброта, чистотата:

— *Дом Марк*, детето, в чиито уста звучи хорът на небесните ангели и истината на божията промисъл:

Към простота и детство ний трябва да се върнем пак:
нам трябва ни любов и доброта и неведение,
и между всички нас еднически, що живеят
така — съзвучен с трепетното възрождение
на утрешния ден, — туй е Дом Марк,

казва старият *Дом Милитиен*. А сам Дом Балтазар реве като ужилен:

Тогова само не докосвай ти!... —

когато става дума за Дом Марк.

Угризенията на Балтазара и трагичното съкрушение, на което става той жертва: ето бурен, стихийен вятър за платната на Верхарновия кораб: *пароксизъм*. Вътрешните борби на отцеубиеца Балтазар, неговото разкаяние, доведено до последна степен — всичко това прелива извън пределите на действителното и възможното (логичното), расте до хипербола — всяко реално чувство на угризение, на болка, на страдание, се превръща в чудовище, надуто от образи: нищо — целта на поета е именно тази чудовищност; неговият стихийен лиризм се превръща в двойно изпъкнало огледало, дето — чудовищно — се отразява обрзът на *Fin de Siècle*.

Така трагедията „*Le Cloître*“ — трагедията на угризенията и пълното крушение на властната воля — е всецяло трагедия на Края на Века — *Fin de Siècle* — края на 19 век и на всички ония ценности и добродетели, на които той е градема.

Дом Балтазар е самият *Верхарн*: в него се разбива на парчета една стара Европа и из тлеещите останки излитва фениксът на ново Бъдеще. Кое? — Против волята си, *игуменът*, който държи властта в манастира, завещава жезъла на своята власт на монаха *Том*, скептика, който носи факела на точното научно изследване, на разума, на логиката: завещава своя жезъл на петата класа.

Но идеалът на Дом Балтазара остава серафическата кротост на Дом Марк. Поетът съкрушава себе си, за да достигне едно: смирената доброта: Дом Марк. И конечната победа на Тома след пълното крушение на неговия съперник Балтазар изчезва пред бавната уста на Дом Милиуен, из която — в самото начало на пиесата — говори *житейската твърдост*:

Този век събори всичко възвишено в позорни бездни.
Той заличи блестящия смисъл,
що тук, у нас, на Запад, отколе с букви звездни
бе всеки във душата си нарисал
пред девствената доблест и красотата християнска.
Когато вярата залязва далеч зад брегове вечерни,
за нас науката тогава запява своите химни черни;
ала и нейната съгба е днес печална и гнетяща —
че тя сама терзае, потиска: и ето я сразена
от тез, когото я мечтаеха блестяща,
съзвучна и жив ключ на цялата вселена!
Днес една книга — груга в забвение изпраща,
система със система враждебно се сразяват;
свърхчислените хипотези процъфтяват,
ала — не казват нищо; няма вече
ни истина, нито лъжа, нито добро, ни зло:
Науката изчерпа всичко, което е, което е било;
и днес — накрай живота спряла — ... сама тя себе си изяжда.
— Към простота и детство ний трябва да се върнем пак...“

Така, не само по силата на своето собствено крушение, но и по силата на житейската правда, *Края на Века* идва до пълно отричание на себе си в името на един всемирен идеал: Тишината и Хармонията.

Това е сборник от фейлетони, писани преди години в разни вестници. Какво значи заглавието на този сборник — не може да се каже: нито книгата оправдава заглавието, нито заглавието — книгата. Идеи? Не, ний бихме се задоволили и с мисли само. Критика? Да, ако може да съществува критика без идеи. „Авторът ще бъде доволен, ако със своята книга е послужил две по-малки цели: да бъде отзвук на тревогите на своето време и да буди мисълта на тези, които ще дойдат след него.“ След него? — Значи, авторът си въобразява, че създава епоха със своята книга. Отзвук на тревогите? — Но тия тревоги не са тревоги на неговото време, а само неговите *лични* тревоги. Да буди мисълта? Няма защо да чакаме тия, „които ще дойдат след него“; защото и днес още тая книга буди не „мисълта“, а само ципата на мисълта — и предизвиква възбуждение, възмущение: такъв е въпросът ефектът от всяка фейлетонна критика.

Още на първата страница четем: „Теодор Траянов и неговите „Химни и балади“:

„Ето едно име, което принадлежи едновременно нам и на историята, едно име, което ненавиждат едни, а други — издигат в знаме.

Защо?“

— Защото най-същественото качество на книгата „Идеи и критика“ е *липсата на стил*. Реми де Гурмон пише: „Да се каже като класиците: мисълта е всичко — или като Флобер: стилът е всичко — еднaквo. Няма мисъл без форма, нито форма без мисъл.“ С други думи: няма критика без идеи, нито идеи без стил. Но на идеите и критиката на Ив. Радославов

липсва тъкмо стил. И с недоумение и възмущение, както пред някаква непростима дързост, четем статията: „Изкуството да се пише добре“ — една статия, написана недопустимо зле. За стил в широкия творчески смисъл на думата при тая книга не може и дума да става; не стил, а просто стилистика липсва на „идеите“ на автора. Всяко изречение в тия 139 страници влиза в неприятна разпра със стилистиката: „Млади приятели! (Удивителна след обръщение се среща само във войнишките любовни писма!) Вие се обръщате към мене с една молба твърде деликатна (вместо: една твърде деликатна молба)... Или, с други думи, да ви *нахвърля* едно *ръководство*, *как би тогва* да се напише една наистина хубава книга, от *малко-малко* способна да обърне вниманието на другите, между другото и...“ Или: „Една твореща глава е една продукция...“ Или: „И тука за таланта това не може да съставя една наука.“ Или „... *коакото* и да съм поласкан от доверието, което ми оказвате в този *коакото* важен, *тоактова* и деликатен въпрос, и *коакото* това доверие да събужда у мене най-голямо желание да *отида настреща* вашето желание...“ Флобер, мъченикът на стила, би настръхнал пред тия стилистични страшилища. Но авторът се не плаши от своя стил и без угризение започва да учи своя „млад приятел“, без този последният да го е молил за това, разбира се, как не се „пише добре“.

Обаче: идеи без стил? Ерго: никакви идеи! Но това не е още най-страшното: най-страшното е, че има само една „идея“, която сам авторът не се свени да формулира на края на книгата си: „Не е случайно, дето тази книга се открива с една статия за Траянова. Неговото творчество е оста, около която са се движили *художествените* идеи на автора, изразени при най-различни случаи на *предшестващите* страници. То е духът, който им дава живот и не ги е оставил да бъ-

дат някаква мъртва естетическа теория.“ (Естетическа теория? Ние бихме били доволни, ако поне на едно място в тази книга имаше канка теория — не теория, а поне принцип.)

Излишно е да разискваме тук, при моя нищожен повод, големия въпрос: дали творчеството на един-единствен поет може да бъде естетическа система за критика; защото сам критикът признава, че тук не е въпрос за естетическа система, а за гола догма. Прочее, voilà: всички „идеи“ на автора кристализираха в една-единствена догма: Теодор Траянов.

Догма значи: кредит; догма значи: суеверие; догма значи: липса на критика; догма значи: credo quia absurdum.

Аз не ще си дам моя голям труд да доказвам с дълги подробни цитати, че поезията в Траянов е terra incognita за Ив. Радославов — т.е. нещо, което той обожава само по суеверие — т.е. догма. Защото цялата книга е само една ескадра от громки фрази, пуснати като лека слама във въздуха. Защо да цитирам, когато и сам авторът, след някоя гръмка тирада в общи думи върху поезията на Траянова, не знае какво да цитира — та цитира тъкмо най-лошото, каквото е написал поетът, и по моя начин, вместо да илюстрира правдата на своята критическа преценка, илюстрира само народната пословица за очите и веждите... Няма нищо по-лошо от общите фрази. Няма нищо по-неприятно от общите фрази, които се наричат критика. Няма нищо по-престъпно от общите фрази, които се крият зад добри, приятелски намерения. А това е борбата на Ив. Радославов за Траянов — една борба без престиж, затова и без морален кредит, затова и *вредна* за самия обект на защитата. Нищо наистина не е повредило на Траянов толкова, колкото защитите на Ив. Радославов. Каква полза може да има един поет от хвалебните критици на критик, който утре може да напише цяла гирлянда хвалебствия за министър-председателя, който е днес на

власт? Но тук вече се приближаваме към други въпроси — въпроси от морално-обществен характер, въпросите за вулгарното лакейство, с което винаги е изобилствала обществената действителност на една страна, родена под знака на съзвездието Парвеню. Онова, което ни интересува в дадения случай — то е това, че редом с не безплодните хвалебствия за министър-председателя се появиха и няколко знаменателни извинения и комплименти за Ив. Вазов, с традицията на когото Траянов уж решително скъсва (чрез екзалтираното перо на Ив. Радославов). Но целта оправдава средствата: а целта е кариерата. Кариера не само в живота или в дипломатическото поприще, но кариера в литературата. И каква цена имала такава литература? Такава критика, която едновременно се възхищава и от Траянов, и от Стамболийски? (Впрочем: това е най-красноречиво доказателство, че критикът няма понятие от поезията на Траянова — независимо от първото доказателство, че не знае да посочи един хубав куплет от него.) Но сам Траянов не схваща позора, що му се нанася, и щастлив (така поне изглежда) протяга двете си ръце за доживотен триумфират: с Ив. Радославов и Людмил Стоянов (вж. послеслова на „Български балади“).

Но Ив. Радославов бие гръмогласна тревога за възкресение: „Ние, т.е. декагентите, символистите, модернистите; ние, които познаваме други богове в литературата, а не тия, които са били учители на мастития юбиляр; ние, на чието знаме стоят написани имената на Боглера и Маларме, Верлена и Уайлда; ние, които...“

Кои са тия „ние“? Някаква литературна школа? Да, именно. Тази несъществуваща школа е втората идея в книгата „Идеи и критика“. Тази втора идея всъщност гласи: школата на българския символизъм, развил се по сянката на Т. Траянов; именно: Людмил Стоянов, Ем. Пондунитров, Ник. Лилев, Димчо Дебелянов, Хр. Ясенов, Ник. Райнов. Не е нужно чрез анкета между тия

писатели да се установи, че те не са се развили под влиянието на Траянов, че дори (поне две трети от тях) го отричат всецяло, а не го „издигат в знаме“; това знае всеки, който е чел работите им. Де е тогава тая школа? Нюкаква школа, а още по-малко школа под името на Бодлер, Верлен, Маларме, които са непознати не само на повечето от школата, но и на нейния критик. Всеки един от тия поети е свършено самостоятелен в себе си — и за школа не може и дума да става. А още по-малко — „символическа школа“; да се твърди това, значи да не се знае що значи символ! Но голите фрази за „международен символизъм“ продължават и до днес през устата на Ив. Радославов; днес, когато за символизъм никъде вече се не говори... А какво и колко разбира Ив. Радославов под „символизъм“ — това личи от невежествено съпоставяне на имената: Бодлер и Маларме, Верлен и Уайлд; толкова невежествено, колкото и съпоставянето на имената: Т. Траянов и Ник. Райнов, Ем. Пондмитров и Димчо Дебелянов, Ив. Радославов и Хр. Ясенов. Уви! Там е нещастие то на критика, че „символическа“ школа никога не е съществувала в българската литература. Защото всяка школа има преди всичко един голям критик: романтизмът има своя Сен Бюв, реализмът — Тен, еkleктическият натурализъм — Емил Феге, символизмът — Реми де Гурмон; а българският „символизъм“ има — уви! — само един Ив. Радославов, редактор на новия земеделски вестник „Победа“. И появяването на книгата „Идеи и критика“ означава недвусмислено окончателния фалит на никога несъществуващата школа „български символизъм“.

Истинското символно изкуство, такова, каквото го проповядваше Маларме — нужно ли е да се казва? — е чуждо не само на френския символизъм от края на миналия век, но дори и на „международния български символизъм“. Ако Ив. Радославов знаеше поне малко повече, той не щеше така щедро да пише по своето знаме

името на Маларме; защото символизмът на Маларме е нещо повече от символизъм: той е експресионизъм, напр. „Un coup de Dés“ — и няма нищо общо с поезията на Траянов или Л. Стоянов, или Хр. Ясенов и пр., които дори (заедно с критика) не са го чели.

Третата „идея“ на Ив. Радославов не е вече идея, а едно светотатство спрямо името на най-големия български поет — Яворов, — нещо, за което критикът ще получи заслужена награда от жестока божия забравата.

Отсъствието на канка критическа проникателност не позволява на критика да схване с обективността на искрено прозрение истинското отношение между Траянова и Яворова. Затова с фанатизма на една простосмъртна журналистическа догма критикът-фейлетонист причислява сумарно целия Яворов към поколението на Кирил Христов, за да го отрече с един замах. Яворов бил старо поколение — следователно: единствен Траянов е глава на „модернизма“ в България. А Яворов е за българската поезия това, което е Бодлер за френската. Пута се обаче: на какво поколение принадлежи сам критикът Ив. Радославов, който преди 20 години бе социалист и остави след себе си куп пролетарски декламации, който след това *motu proprio* се залови да се бори за несъществуващия в България „международен символизъм“, а днес е *pontifex maximus* пред кумира на Стамболийски?... На кое поколение би могъл да принадлежи такъв човек? Отговорът гласи: на никое поколение; без поколение, без род и потомство, без вяра и идеал — само с *догмата* на случая, който със своята жестокост задушава всяка индивидуалност и създава карьеристи. Върху оранжевото знаме на г. директора на печата се чернеят като възмутителна ирония имената Маларме и Траянов вместо имената Стамболийски и Омарчевски. И с такова едно знаменателно знаме на голия фанатизъм безогледно се величае и безпринципно се отрича. Ели, ели, лама сабахтани!...

„ВЕЧНИТЕ СПЪТНИЦИ“ — *портрети из всемирната литература от Д. С. Мережковски*, прев. Людмил Стоянов, изд. „Хемус“, том I и II (Акропол, Дафнис и Хлое, Марк Аврелий, Калдерон; Сервантес, Монтен, Флобер, Ибсен). В края на предговора към тази книга (от която още не е излязъл последният, III том) авторът казва: „Това са записки, дневник на читателя в края на XIX век.“ Наистина в тия критически статии е прокарано едно мировъзрение, което не би могло да принадлежи освен на XIX век; едно мировъзрение, което, ясно очертано със своите симпатии и антипатии, представя пълен синтез на всички усилия от пет века насам: мировъзрението на рационалистичния здрав разум. Мережковски има право: неговата книга е идейно отражение на XIX век — века, в който рационалистичното начало на хуманизма достигна своя разцвет в така наречената „позитивна“ философия или „материалистична“ наука. Така в тази книга съзерцаваме как позитивният разум на XIX в. съзерцава произведенията на изкуството: една критика на изкуството от гледището на науката; гледището на разума, който познава само практични цели... Това е дълбоката същина във всички литературни съзрения на Мережковски, въпреки голямата му любов към „изкуството“, към „красотата“, към плодовете на „творческия дух“.

Защото тия понятия имат у него точно, определено значение: една нормативна естетика, нормите на която са не от естетическо, а от позитивистично-философско естество. Затова статиите на Мережковски в тия сборници изискват от читате-

ля съгласие или несъгласие не върху чисто художествена, естетическа, а върху философска почва.

Една определена философия или — по-право — мировъзрение диктува и движи всички литературно-естетични разсъждения на Мережковски. Той сам го формулира ясно и недвусмислено на много места, а и там, където не е формулирано — то все пак се чувства във всеки ред ясно и недвусмислено: „На тиросъзерцанието на християнския север той противопоставя тиросъзерцанието на езическия юг“ (т. II, стр. 107). Формулировката е категорична и погрешна в основата си; но все пак — това именно „миросъзерцание“ тласка и движи цялата книга: „миросъзерцанието на езическия юг“ — миросъзерцанието на гревна Елада и на хуманизма, който възкреси гревна Елада и достигна края на своето развитие в XIX век.

Мережковски „гледа със суеверна любов едно късче същински гревен камък от Партефона, както благочестив поклонник гледа светинята, донесена от далечна земя“. Той се „отдава на природата“, той не бяга от нея. Той дири единодушие с природата. „В съгласие с природата!“ — този девиз на гревна Елада е и девиз на Мережковски. И неговите естетически нужди, неговата жажда за „красота“ се удовлетворява от „една тревица, една градинка“. Всичко, което е живо, действително, следователно материално, удовлетворява неговите естетически нужди. Нужно ли е да се доказва, че изкуството е *нематериално*? Но критикът търси някакъв весел, радостен живот, той „предсеща, че Великият Пан, умрял преди петнайсет века, трябва скоро да възкръсне“, и затова за него „от пустинния хълм на Палестина, от позорното оръдие на римското мъчилище — две дървени греди, сложени накръст — се разстила такава черна и дълга сянка по целия свят, че от нея няма спасение дори и в най-топлото слънчево кътче на блажения остров“.

Езическото миросъзерцание на Мережковски, миросъзерцанието на несмутената от нищо радост, се крепи изключително върху нежеланието да се вникне по-дълбоко в света, в дълбините, дето се таят неговите тайни източници. Радостта в живота, веселият поглед върху света е възможен само за оня, който, затворил очи и уши, се носи в блаженство по повърхнината на житейското море: за него слънцето изгрява от изток и залязва на запад, луната изгрява, когато се мръкне, вали дъжд, защото има облаци, вали сняг, защото е студено. И всичко това се отразява през обикновените пет човешки чувства върху повърхнината на душата, без да остави следа върху нея: едно ново впечатление сменя предшестващото го — и така във всяка следваща минута: ето процеса на всяка радост, жизнерадост и езическо миросъзерцание. Идеалът на Мережковски е това езическо миросъзерцание: един идеал без идеал. Това е неговата идеология, прокарана през цялата книга „Вечни спътници“; и горд с това, че е представител на своя XIX век, той не схваща, че неговите симпатии към езическата радост са всъщност израз на една физическа жажда за веселие — в най-материалния смисъл на думата — жаждата за веселие, която е последната консеквенция на един век, на едно поколение, на една класа, ако обичате, доволна от своите постигнати в продължение на пет века завоевания в областта на материалния свят. Рационалният разум завоюва всяка действителност — света, природата — всички средства са под наша власт: *gaudeamus igitur! Веселие! Удоволствие!* На философски език: езическо мировъзрение.

Руският идеолог на езичесвото „от края на XIX век“ остана верен докрай на своя век дори и тогаз, когато днес — под тежестта на болшевизма, — този век дойде до пълна ликвидация на всички свои идеали и жажди за радост и веселие. Известни са реакцион-

ните викове на Мережковски против днешна Русия: това е отчаянието на идеолога, който вижда пълното крушение на всички свои идеи и идеали; който вижда как отлита миражът на неговата езическа радост; който вижда как увяхва „красотата“ на неговите „тревици“ и „градинки“; който вижда, че в света има нещо повече, нещо по-важно от простата радост, избликнала из примирението с действителността — нещо по-важно: страданието, което претворява човешката душа и я въвежда от простосмъртната радост на физическия свят към лъчезарните простори на духа.

Книгата „Вечни спътници“ — израз и идеология на материалистическия XIX век — днес, когато този век лежи мъртъв под водите на времето, е излишна за нас. И нейният превод на български е само книжно обогатяване на българската литература. Поетът Людмил Стоянов, човек на XX век, би могъл да намери по-достойна цел за своето усърдие, отколкото популяризацията на мъртвата идеология на XIX век, която впрочем е в жестоко противоречие с неговата символистическа идеология.

КУРИОЗИ

370

Гео Мисев. Том II

1. В брой 1 на сп. *Свободно Мнение* е напечатан следният превод на едно стихотворение от Едмон Ростан; това е последната (по време) дума на българската изящна литература и на изящния български език:

РЕЙМСКИ СЪБОР

Врага безсмъртен го направи нам,
И целий свят с презрене ще покаже
Следите варварски. Роден да каже
И Фигиас — умря ли Реймски храм?

Твърдиня паднала, войника сам
Напуца, но любов от напаст вража
Ранен събужда храм. По-китно даже
През покрива небето свети там.

Сполай, че варвари и нам са гали
Украсата на гръцкият небосклон —
Разбитите на хубостта скрижали.

Сполай, че тем е силата закон,
А топа — божество. Че тук създали
Позор за тях, за нази — Партемон.

Прев. С. Чинингиров

Редакцията на сп. „Везни“ обявява конкурс с премия едно течение от списанието за онзи, който може да открие смисъл в горните 14 реда.

2. Из новата сбирка „Златни Нишки“ от Ник. Вас. Ракутин:

Домът, де съм се родил,
Е в края на селото бил.
Над плочените низки стрехи
Са бдели клонести орехи.

Пред къщи имало обор,
С кокошки, с гъски пълен двор...

Или:

СИНИГЕРЧЕ

Некога в детинските години
То събуди първия ни хубав блен.
Снег покрил бе къщи и гървета,
И то кацаше на бреста всеки ден.

Златно, весело в таз люта зима,
То бе сякаш гост от друг незнаен мир.
Клонка си направихме от тиква —
Колко радост! Ще го хванем най-подир.

Ето го, прелитна, заподскача
Окол клонката и в нея — хоп. Кат в сън
Изведнъж и весело и шумно
Излетехме всички през вратата вън.

Тоз пръв стигнал, онзи да я вземе,
По снега из двора бе борба и вик.
Тиквената клонка се търкулна
И синигерчето излете за миг.

Пак я турнахме и други клонки
Слагахме до днес и даже от злато;
Но напразно: щастие то е птиче,
Не се лъже в клонка веч да влезе то.

371

Списание „Везни“

Два отдела от тази малка сбирка са посветени „На паметта на Пенчо Славейков“ и „На Хр. Цанков“ (т.е. Дерижан).

3. *Положението на Дерижан здраво.* Самореклама на лакея в бр. 11 на списанието му „Театър и Опера“, което се издава само за личността на господина директора; четем:

„На едно от последните представления на оп. „Ауга“ Н. В. Царя, който присъстваше заедно с княгините Евдокия и Надежда, е повикал при себе си директора на Народния Театър г. Хр. Цанков, когото е представил на княгините, и после, както царя, така и княгините са изказали голямото си задоволство както от операта, така и от драмата.“

БЕНЕФИС НА КИРИЛ ХРИСТОВ: „Боян Магесника“ — една пиеса, от която нито българската литература, нито Народният театър има някаква полза. Напротив, пиеса, която е позорищна игра с един свещен образ. Вместо Кирил Христов да бъде всенародно наказан за тази гавра и с Боян Мага, и с изкуството — той получава бенефис с чиста печалба 100 000 лв. и... златен медал за наука и изкуство... Чукайте, и ще ви се отвори; просете и ще ви се даде: Кирил Христов знае много добре това и отдавна се е превърнал на един плачлив просяк на слава и милостини. А един неморим в натрапливостта си хленчлю винаги намира безхарактерни управници, от които да изнуди един орден и един бенефис. Един обществен позор, от който нищо чело не изгаря.

Цялото литературно дело на Рембо е създадено на 15, 16, 17, 18-годишна възраст.

Едно дете — гръзко, невъзпитано, амбициозно — един истински гамен, който идва от дълбоката провинция, за да покори Париж и света.

Така Рембо — богопризван авантюрист — се втурва ненадейно сред полираната литература от онова време, вдъхновен от гордост и презрение: носи със себе си бунт и оставя раздор:

Racine — reuh! Victor Hugo — rouah! Homère — oh! lala!...

Сам изгаря току-що напечатаната своя книга, неспирно викан от далечния глас на кръгозорите: Англия, Холандия, Скандинавия, Кипър, Арабия, Абисиния, Етиопия — камилар в пустинята, търговец на слонова кост, фабрикант на куршуми за Менелик...

Един хаос, в който се зараждат цели слънчеви системи: така, едва на 19 години, Артюр Рембо се отказва от поезията. Когато в 1891 г. той издъхва в една болница в Марсилия, възвърнал се от дълги странствания — никакъв шум не повдига тая смърт. Верленовите славословия за него в книгата „Poètes Maudits“ („Прокълнати поети“, 1884 г.) му бяха създали само ограничена известност.

Своеето пълно и истинско значение поезията на Артюр Рембо добива едва днес. Един хаос, от който се ражда звезда едва след половин век. Една гениалност, която едва днес добива своя правда.

Иронията на Виктор Юго (1871): „един Шекспир-дете“ се превръща днес в истина: отрицащ, разбиваш, презиращ всичко, Рембо изпревари развитието на ли-

тературата с половин век. Неговата поезия внася бунт във всяка симетрична красота, във всяка мелодична музика — за да включи в себе си законите на една нова красота и ритъма на една нова музика: красотата на контрастите и музиката на дисонансите: сложната хармония на свръхлогичния слух: това, което днес се нарича експресионизъм.

Двама поети от епохата на символизма сочат пътищата, в които едва днес тръгва поезията — не, цялото изкуство: „една художествена форма, възприемчива за всеки смисъл“: Рембо и Маларме.

И двамата бяха чужди и неразбрани за времето си. Техният идеал бе по-голям от времето. Тяхното слово, като всяко пророческо слово, отиваше отвъд времето.

Геният има един отличителен белег: че изпреварва времето си: Артюр Рембо.

DER KOMMUNISTISCHE AUFBAU
DES SYNDIKALISMUS
OT FRANZ BARWICH, BERLIN 1921

376

Гео Милев. Том II

В революционизираната днес Европа шуми безконтинентно цяла една литература от революционни, социалистически и политически брошури, речи, полемички и теории. Те апелират, те протестират, те теоретизират. Теориите са много — защото идеалът не е един; защото идеалът е неизвестен. Всеки ден ражда нова теория върху бъдещия социален, комунистически строй и теорията ражда нова теория. Всеки чертае мъглявите контури на своята собствена фантазия, загубил връзка с биологиката на външния и вътрешния човек.

Съвсем своенравна е фантазията на г. Franz Barwich. Той е от групата на синдикалистите, които се движат около две големи слънца: Кропоткин и Бакунин. Въпросът е за бъдещия строй на безвластието — за анархическия строй на съветите „от долу на горе“ (das Rätssystem von unten auf). Целта е възделеното от един век и половина насам Равенство. И г. Franz Barwich, доказвайки посредством Кропоткин инстинкта за работа и инстинкта за общност у човека, постига това равенство, като ангажира всеки индивид едновременно в земеделска, индустриална и духовна работа; и вярва, че по този начин постига благоденствието и равенственото хармонично развитие на човека. Неговата цел е да се *премахне различието между физическа и умствена работа*; така *равенството* е постигнато. — „Изкуство и наука ще престанат да бъдат професии, всички възможности за образование са на разположение на целия народ.“ Тази утопия иска да каже: писателската работа или изобщо работата на художествения творец ще престане да бъде нещо *изключително*. Защо? Защото всички възможности за образование ще бъдат на разположение *на всички*,

на целия народ; т.е. всички ще могат да бъдат високообразовани (и *еднакво* образовани, *еднакво* развити), следователно *всички* ще могат да бъдат поети, живописци, музиканти, учени и т.н.

Това звучи колкото смешно, толкова и невежествено. Защото, така схванато *равенството*, то е една *биологическа невъзможност*. Абсолютното равенство на г. Barwich не ще бъде нищо друго освен абсолютно спиране до един определен градус, освен застои, освен нарушаване равновесието в света, изразено в линията на общата човешка еволюция. А това би било отрицание на биологическите закони, направляващи човечеството към една определена цел: всемирната хармония.

Изключителната личност е биологически закон в историята на човечеството. Изключителната личност със своята изключителност създава равновесието на света. Изходното и всегашно стремление на човечеството към всемирната хармония не би могло никога да бъде сложено в рамки: в зависимост от безброй условия всеки отделен човешки индивид достига различна част (степен) от непрестанно преследваната обща хармония, достига такава само степен, за каквато е способна индивидуалната (различната) интензивност на неговото собствено естество. С други думи: според *различната* интензивност на духовете (това, което се нарича характер — в най-широкия смисъл на думата) се постигат *различни* степени от общата хармония. Колкото хора има в света, толкова различни хармонии се постигат. Всеки ден, всеки час, всеки миг един отделен индивид постига нова хармония. Безброй хармонии. Всички различни. И всички водят неизменно към общата всемирна хармония. Преглед на тайната на хармонията — и всеки един се бори с нея; и всеки постига само толкова от нея, колкото *може* да постигне, колкото му е нужно да постигне.

Този основен природен, биологически закон в исто-

377

Списание „Вестник“

рията на човечеството изключва всяко равенство, както хармонията изключва единството; защото равенството е единство: застой, смърт, отрицание на живота.

Абсолютното равенство е притча, както и притчата за края на света и страшния съд. Световният идеал се състои в изравняването на всички проявления в една обща, съзвучна гама — както струните на един огромен инструмент. А това значи: съгласуване на физически и духовен труд, а не сливането им в една безсмислена амалгама. Метафизическият хермафродит на съвършенството е възможен само метафизически — а не физически. Защото хармонията не е физическа и е осъществима само в нашия дух.

Затова и изравняването на неравенството в днешния свят е възможно само с едно мерило — *според интензивността* на различните видове човешка дейност.

Своеобразната утопия на г. Barwich е една от най-знаменателните. Тя е класически образец за неподготвеността и некомпетентността на ония, които се заемат да разрешат проблема на световното неравенство. На всички тях (а особено на класическия образец Barwich) липсва ясна представа за скритите двигатели на човешката история. Защото историята на човечеството не е хронология на политически и икономически борби в продължение на вековете, а резултат от борбите на човешкия дух. Борби със себе си. Борби за завоевание на хармонията — за постигане на светия дух — за сливане с бога.

Икономическият проблем на днешната епоха е проблем от областта на зоологията. А с икономическия проблем не се изчерпва неравенството в света, пред което състрадателно бледнеят челата на социолозите. В центъра на световното неравенство стои *изключителната личност*, която Barwich изключва в своя бъдещ строй. Уви, изключителната личност изключва всяко *равенство* — в името на всемирното равновесие.

АЛМАНАХ ВЕЗНИ

Този I АЛМАНАХ ВЕЗНИ е издаден по случай 5-годишнината от основаването на Книгоиздателство ВЕЗНИ — основано в Стара Загора с клон в София в началото на 1918 — и има за цел да даде едно обобщение на досегашната идейна дейност на книгоиздателството, изразена главно в сп. ВЕЗНИ, издавано през 1919, 20 и 21 година.

СПОМЕНИ ЗА ЕМИЛ ВЕРХАРН



Верхарн
от Фр. Мазерел

В началото на преминалата всесветска война, през август 1914 г., аз бях в Лондон, гето имах извънредното щастие да се запозная с големия белгийски народен поет — Емил Верхарн. В онова време хиляди бежанци от Белгия бяха ненадейно изпълнили квартирите на Лондон, а така също и немалко бежанци от Париж — и аз бях изненадан донякъде, когато един ден срещнах в английския вестник „The Observer“ една поема с подписа на Верхарна, озаглавена „La Belgique Sanglante“, а на последната страница едно обявление за някакво събрание на белгийските бежанци, което щеше да се състои в Union Chapel и на което щеше да говори и Емил Верхарн. Дълбокото ми преклонение пред големия поет ме зовеше да ида на другия ден в Union Chapel, за да видя този, когото — през устрема на своите усилия — аз се осмелявах да смятам за свой учител в поезията, а делото му — за пример и идеал.

Когато влязох в широката високосводна катедрала, цяла изпълнена от хора, там из хилядите уста се разливаше тържествено и печално пеене под религиозното бучене на органа. После почнаха речите на английски и най-сетне върху естрада се появи ниската фигура на Верхарна. Той чете поемата „La Belgique Sanglante“ („Окървавена Белгия“). Неговият

глас тръпнеше в дълбок израз на всичкото съкрушение на неговото старо сърце и всичката негова пламенна любов към родината, която бе възпял в петте книги на „Toute la Flandre“. В тоя глас — в неговия звук и в неговия трепет — аз чувствах силния дух, който туптеше във всички книги — от „Черните факели“ до „Образите на живота“. Фигурата бе гребна, но лицето с необикновен израз. Впечатлението у мене бе неотразимо.

На другия ден аз написах писмо до редакцията на „Observer“, с което молах да ми се съобщи адресът на поета. Аз го получих: 18, Matheson Road, Kensington. W. (Верхарн пребиваваше в дома на своя английски преводач Osman Edwards.) Моят възторг ме заставяше да направя ревностно поклонничество при големия майстор.

Следобед. Отварят ми. Изпращам визитната си картичка. Чакам в drawing room'a. Изведнъж на прага застава прав, в една донякъде войнствена поза, в домашно облекло, строг и застрашителен, Верхарн.

— Bonjour, monsieur — казва той.

Аз се покланям; извинявам се; представям се; сягаме. Изразявам му отначало с живи гуми съчувствието си към нещастията, което бе постигнало неговата родина. Говорим за Белгия, за България: моментът води разговора ни на национална тема. Аз му изтъквам многото прилики между българския и фламандския народ, такъв, какъвто го е възпял той с всичкия жар на душата си — „печалните равнини“ на Фландрия, които „заминават към север“ „под скръбта и томлението на небесата“, с техните „бедни хора“, „хора на полето“, „черни селяни“, които „пият гъжд, гълтат вятър“, „пушат мъгла“... и глухите полета на Тракия. Аз говоря почти с патос.

— Vous êtes plein d'ardeur!... (Вие сте цял пламенност!) — извика Верхарн.

Това може би ни свързва.

Ние се видяхме още няколко пъти, преди да напусна Лондон (веднъж заедно с г. Edwards). Ние говорихме за литература, за преводите на неговите поеми, които аз бях направил и които смятах да направя (между тях и трагедията „Манастир“) — за когото той щедро и доверено ми даде своята авторизация: говорихме за белгийците, за българите, за немците, за русите, за славяните, за Брюсов, за Демел, за войната, за мира, за всемирния мир — пламения блян на Верхарн, — за едно ведро и светло бъдеще — а този пацифистичен идеал гореше и у мене; той ни свързваше.

След като се върнах в България, ние продължихме нашите приятелски връзки. Тогава той живееше в Париж, St. Cloud, 5, rue Montretout. Нашата пренуска бе винаги твърде сърдечна и с интерес един към друг. Четирите негови поеми, които издадох в началото на 1915 г. (№ 3 от „Лирични хвърчащи листове“), му доставиха, изглежда, известна радост. Част от едно негово писмо, в което той говореше за своите настороения в онова бурно време, бе напечатана от покойния Димчо Дебелянов във в. „Балканска трибуна“. (Няколко от запазените писма публикувам като приложение към тия спомени.)

По-късно Верхарн ми изпрати „un livre occasionnel sur la guerre en Belgique“ — книгата „Окървавена Белгия“ („La Belgique Sanglante“), сборник от статии, публикувани тук и там. Можах да преведа нещо от нея на български; за жалост, тя ми дойде твърде късно: България се вече намесваше във войната, на страната на ония, които „окървавиха“ Белгия, и ние бяхме врагове с Верхарн — ние, които мечтаехме за всемирния мир... В такъв смисъл бе последното ми писмо до него от септември 1915 година.

Аз не зная дали той го е получил. На бойното поле аз узнах за неговия трагичен край на Руанската га-

ра. Неговото велико сърце почива вече шест години под всеутешителната земя, но аз, с пламенността на своето благоговение — чувам как това сърце бие с могъщи удари и ни зове, всички нас, цялото човечество, към възблениваните дни на едно друго човечество, щастливо и блестящо — човечеството на мира, труда и творчеството.



Анри Гана. Илюстрация към стихотворението на Верхарн „Звънрят“

ПИСМА ОТ ВЕРХАРНА

386

Гео Милев. Том II

I

Драги поете и приятелю,

Получих Вашето писмо. Отговарям Ви само с една картичка, защото искам да гочакам Вашия отговор, който да ми каже, че сте я получили. Тогава ще бъда сигурен във Вашия адрес.

Ваш Е. В.

II

Драги поете и приятелю,

Това е третото писмо, което Ви изпращам. В първите две аз Ви писах за Вашите преводи, чийто избор ми хареса и които (преводите) ще накарам да ми преведат тук. Аз съм Ви твърде благодарен за тях, но, разбира се, не мога да съдя за тяхното качество на български. — Но аз имам голямо доверие във Вас и Вашия талант. Ако бихте превели още някои от моите поеми — аз ще бъда щастлив. Във Вас — уверен съм в това — е жив пламъкът и поривът.

Изпратих Ви една съвременна книга върху войната в Белгия; тя съдържа статии, публикувани тук и там.

Благодаря Ви пак и оставам Ваш

Е. В.

III

Драги поете,

Закъснях да Ви пиша, — а трябваше да сторя това отдавна. Извинение? Понеже работих извънредно много, от което пострада цялата ми кореспонденция. Преди всичко, благодаря Ви за преводите на мои сти-

хотворения, които сте издали. Помолех един приятел русин да ми ги преведе, но той не можеше да стори това така, както би желал. Във всеки случай, той ме увери, че чувства моя ритъм във Вашия. Защото — за мене ритъмът е най-важното в поезията. — Сега пиша поеми върху войната: те ще бъдат издадени след една година от „Mercure de France“. Аз ги обагрям с всичките мои възжелания, но същевременно ги и почерням с омразите си. От тези последните аз не мога да се запазя: моята искреност ги разпалва и проявява. След като Ви видях в Лондон, през зимата аз ходих на боевия фронт между Ипр и Диксмюг. Там вдъхвах и поглъщах войната почти с опиянение. Не мога вече сам да се позная — същият ли съм, какъвто бях преди десет месеца. Чувствам се едновременно и много малък, и много голям. О, тия страхотни часове, които ние живеем!

Моите живи приятелски чувства и Вам предан
Е. В.

IV

Драги мой поете,

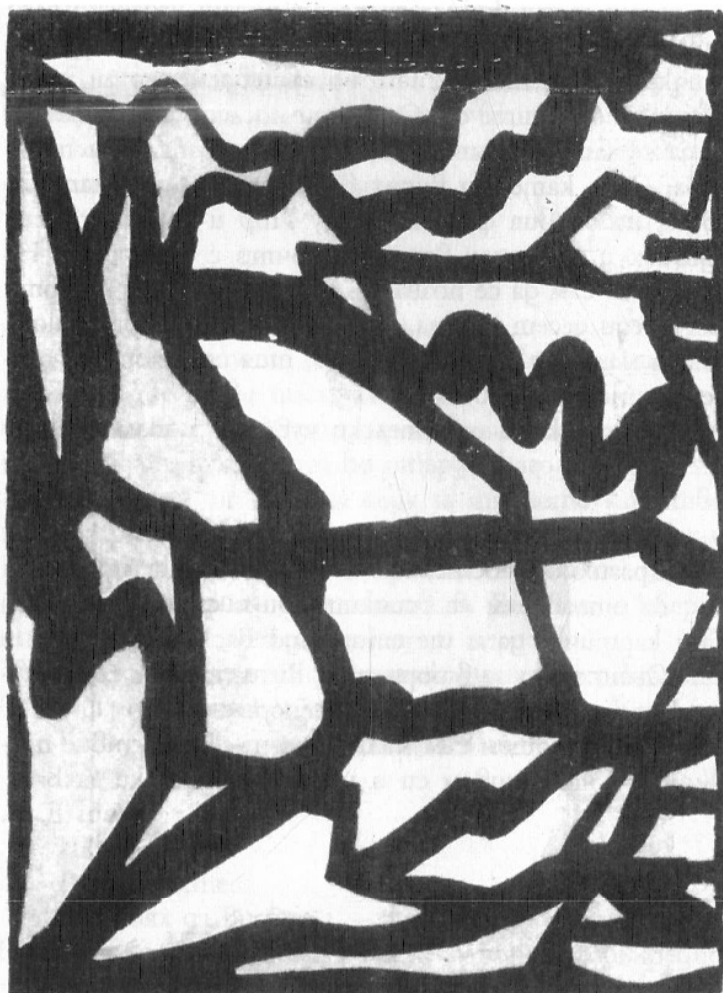
Аз отговарям на всичките Ви писма и картички. Тази картичка гали ще стигне до Вас?

Също така за втори път Ви изпращам *Окърване на Белгия*. Изпращам Ви я „препоръчано“.

Понастоящем съм малко болен — вследствие преумора, — но почивам си и мисля приятелски за Вас
Ваш Е. В.

387

Алианс Вези



Якоба ван Хемскерк

Рисунка

IN MEMORIAM ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ



1

Далеч на юг — в онази тиха есенна вечер, сред пустинното бранно поле от безлюдие и безчувствени скали — когато в гушата ми проникна мразният трепет на вестта, че Димчо Дебелянов е мъртъв — пред мене се разтвори едно кърваво и ужасено око с хладното безумие на един голям въпрос. Там долу, из помръкващите, вечерни доли-

ни, гойде до мене траурният спомен за покойния поет, по една стръмна пътека, от камък и червени тръне, която отвеждаше — бавно и страшно — към едно мъртво минало.

2

Димчо Дебелянов бе посечен в жертва на една голяма и страшна Химера. Безсмислената Химера Отечество.

3

Димчо Дебелянов беше пленник на голямата проблема Изкуство. И остана недовършен. Той не достигна онава, което държи.

И все пак: неговите скръбни строфи са ярки петна сред пространното безцветие на българската поезия. Димчо Дебелянов беше достатъчно силен, за да отрече традицията и да подигри един нов път; свой

път (той беше най-самобитният между младите български поети).

4

Димчо Дебелянов беше пленник на страшната проблема Живот. Неговата невероятна съвест разбиваше живота на хиляди въпроси, които се сплитат около душата му в нажежени и безизходни пръстени. Животът беше за него страдание, а страданието — неговата поезия.

Димчо живееше един страшен живот на съвестта — в онази хлъзгава пътека, дето кракът се бои да стъпи — между волята и безумието.

5

Душата на Димчо Дебелянов — това е неговата „разблудна царкиня“, която се люшка между чудовищни подеми и падения в пищните зали и тъмните погземия на някакъв старинен дворец, забравен над брега на пустинното море, което, след толкова безумни нощи, бездушно мълчи:

— Мълчи, а светлий бряг застила черна тиня.
Назрели за греха, кънтят греховни бездни,
витае трета нощ над водната пустиня
и блудна мрачина гаси венците звездни.

6

В „Легенда за разблудната царкиня“ е отразена чрез символи една философия на литературната божема, син на която беше сам Димчо Дебелянов — и онези, на които той прилича: Бодлер, Верлен.

Но Димчо Дебелянов не беше избистрен като „символически“ поет, какъвто можеше и обещавахе

да бъде; той нямаше пред себе си един определен художествен идеал, какъвто можеше и трябваше да има. Защото остана докрай стегнат в задушната черупка на тази тъмна страна, която убива своите поети; която отведе Димчо Дебелянов далеч към Струма, за да запечата в сърцата ни скръбното число 3 октомври 1916.

391

Алманах Безни

Първата жизнена проява на в ужас пробудения сред лоното на първобитната природа човек: първият неволно изтръгнат през процепите на гушата вик на ужас — е първото му художествено дело, първото музикално произведение. В музиката човекът намира първия — първичния — израз на себе си. Музиката е първичното изкуство.

В този първичен момент на човешко впечатление отвън и израз отвътре е предначертан сякаш целият жизнен път на човечеството, в него е включен целият външен облик и вътрешен смисъл на Изкуството — или на изкуствата.

Музиката е първичното начало на всички изкуства. Съвършеният първопроизход на всички изкуства. Самото понятие Изкуство.

В своето развитие другите — словесни или пластични — изкуства: поезия, танц, живопис, скулптура, архитектура, театър — са стигнали днес до едно толкова голямо отчуждение помежду си, че една обща за всички изкуства естетика — днес — е почти невъзможна и немислима. С изключение на музиката всички изкуства до днес насочват своите усилия към



Марко Жеков.
Портрет на Гео Милаев

фактите на трidименсионалното пространство на природата. От Аристотеля до днес изкуствата бяха тласнати в пътя на подражанието: „възсъздаване на действителността“ беше до днес основният принцип на всяка естетика. И в ревностното съблюдаване на този принцип едно изкуство с две измерения, като живописът, се засили да измени докрай на своята същина и да ни даде образи с три измерения, пластически форми, които претендират да бъдат не само илюзия (оптическа измама) на формите в природата, но и — адекватни тям. Възсъздаването на природата, на действителността уби в поезията — изкуството на словото — самостоятелната сила на словото като съчетание на звук и понятие — звук, изразяващ понятие — и превърна словото в белег, изразяващ известно понятие; и ограничи функцията на поезията до съчетание на понятия, по този начин — описание на факти от действителността около човека.

Обаче музиката не възсъздава. Не възсъздава никаква природа. Не описва никаква действителност.

Така до неотдавна музиката трябваше да съществува като самостоятелно изкуство, което няма нищо общо с всички останали изкуства.

Но музиката е първото изкуство.

Така всички останали изкуства трябваше да застанат в общата стълба на изкуствата — кое повече, кое по-малко — като вторични изкуства, творчески прояви от втори разред. Защото музиката е първична, безспорна проява на творческата мощ в човешката душа — израз, експресия, — а не подражание или възсъздаване (чрез опит и умение) на нещо вън от човешката душа.

Тази дисхармония наложи на естетиката дълбоко съмнение: каква е целта на изкуството? Дали да бъде възсъздаване на нещо вън от — или изразяване на нещо вътре в човека. Ако правдата е в кодекса на

Аристотеля, който установи възсъздаването като цел на изкуството — музиката трябва да бъде изключена от списъка на изкуствата, защото тя не възсъздава.

Императивът на тази логика *ad absurdum* отгаде правдата на второто възможно заключение: Изкуството е проявление, израз на нещо вътре в човека. Експресия!

Така неколцина естетици от края на миналия и началото на сегашния век дойдоха до прозрението, че досегашният дисхармоничен път на всички изкуства е бил лъжлив, е бил едно упорито крепено заблуждение и че бъдещият път на изкуствата трябва да бъде едно приближаване към принципите и целите на музиката. Целта на поезията е: не да описва с думи; целта на живописата: не да възсъздава формите за природата, а да се разкриват прозрения на човешката душа; да се откъртват — със силата на художествена емоция — скали в душата, под които готозаба е била потисната една велика и ободряваща тайна.

Така изкуството може вече да отговаря на онова свое предназначение, което Аристотел смътно долавяше: очишчението, катарзис. Така само изкуството получава своята очистителна за душата сила и своето значение в хода на съдбата.

Експресията, изразът отвътре, прави изкуството *творчество* — а не възсъздаване или дори подражаване: творчество на *нови* форми, а не копиране на готови — дадени във в действителността — форми.

Поезията днес употребява словото — понятие чрез звук — не за да „описва“ факти от действителността, а за да събуди чрез поетичния образ — съчетание от звук и понятие — известно прозрение в душата на читателя. Образът в поезията заема отново своето централно място, пропит с магическата сила на внушението — *suggestion*, — чрез което само може да бъде събудено известно прозрение. Както в

музиката: чрез внушението на тоновете.

Живописата днес се отказва да рисува готовите форми на действителността — човек, кон, гора, къща, облаци — и създава нови форми (които са нови и тогава, когато са съчетани от елементи, взети от действителността) — за да разкрие известно прозрение в душата на зрителя чрез внушението — скритата сила на боите и линиите, съчетани във форми с две измерения — форми върху плоскостта на платното. Боите получават своята самостоятелна сила на изразни средства и живописата се спасява от плитката хитрост на алегорията. Както тоновете на музиката. И чувството на смърт се изразява не чрез алегоричния скелет, заметнат с черен плащ и коса в костеливата ръка, а чрез съчетания от бои и линии. И това е достатъчно: защото всяка боя си има своя особена стойност и никога напр. черните и тъмнозелените бои върху платното не ще ни накарат да бъдем весели, а светлосините и розовите не ще събудят тъга у нас.

Скульптурата — също; днес тя се отказва от простата анатомическа правда на голото тяло.

За да се постигне онова възвишено въздействие чрез художествени форми върху човешката душа, което е било присъщо досега само на музиката. И този беше смисълът на Верленовия девиз: „*De la musique avant toute chose!*“

**БИБЛИОТЕКА „ВЕЗНИ“
И
ДРУГИ ИЗДАНИЯ**

ЖОРЖ РОДЕНБАХ

Жорж Роденбах — заедно с Верхарн, Метерлинк, Шарл ван Лерберг и Албер Жиро — е един от оная велика петица в съвременната белгийска литература, която създадоха от нея един от най-бляскавите скрижали на всемирната литература въобще. Съчетаващ в себе си меланхолната женствена впечатлителност на един Албер Самен и особената психологическа проникателност на датчанина Якобсен — такъв е Жорж Роденбах като поет и като прозаик. Прелестите на неговите стихове, в които е отразено цялото „царство на мълчанието“ и „тишината на вечерните камбани“, са заключени също тъй добре и в неговата проза, и в неговите разкази и романи, най-хубавият от които е, може би, „Мъртвият Брюге“. Това е един от най-необикновените романи, които съществуват. Той не е разказ на една пикантна интрига. Тук въобще се разказва твърде малко. Действие и движение почти не съществуват. Нито следа от ония шаблонни елементи, които възбуждат и блязният любопитството. Но вместо това в „Мъртвият Брюге“ има едно безбрежно извикване на психологически ситуации и настроения. Или, както казва сам Роденбах в предговора към френското издание: главната цел на тази книга е да извика пред читателя образа на града Брюге с неговите мъртви води, с тишината на неговите странни сгради, неговите кули, черкви, манастири и пустинни улици, замрежени от мъглата на един непрестанен ситен дъжд. Това прави от романа „Мъртвият Брюге“ една книга на настроението, която възбужда и оставя незаличими настроения в душата. Още повече — че образът на града е огушевен чрез една аналогия: образа на една странна и мистична гуша.



Морис Метерлинк

На каменните стъпала пред входа на своята вила в Камп Шемен седи Морис Метерлинк със своето куче Пелеас. Той се изправя — висок и снажен мъж, — а силното предобедно слънце пада право върху лятната му шапка, която засеня половината от лицето му. Той току-що е свършил своята утринна гимнастика, а след това може би ще замине с велосипеда си по широкия полски път. Следобед той седи пред широката писалищна маса в полутъмния си кабинет и светлината, която пада през прозореца отляво, изписва със сребърна линия контурите на тъмното му лице. Сега може би той замисля „Съкровище на смирените“ или „Погребеният храм“. А след това, в градината на полусрутения средновековен манастир Сен-Вангрил — днес негова собственост — той урежда с жена си Жоржет Леблан интимно представление на „Сестра Беатрица“. Слънцето застила със своите широки лъчи жълтите стени на Ганг и в този час той влиза в някоя старинна сумрачна кръчма, дето сядат и безмълвно пуши със своята лула, посред много други едри стари фламандци, наведени над масите, които също пушат — дълго и непрестанно, — без да отронят дума. Догдето нощта укрива в своето набожно мълчание слънчевата мъка на широките фламандски равнини, бялата

скука на лебедите в неподвижните зелени канали, тежкия полумрак на старинните катедрали и бавния звън на благочестивите камбани.

Нощта издига своите високи черни треви и закрива кръгозора пред уморените ни очи. В гъстия лабиринт на нощните високи черни треви плачат блудни бледни монахини и горко дирят изход и прибежище. Други в този час чакат чудото — черни сенки, изправени високо на кулата — и вкамененият пламък на техните лампи свети самотен в нощта, без трепет и лъч. Или може би — пред входа на звучни пещери от лазурен кристал предвкушват с тайнствена боязън трепета на чудото — новото — непознатото... А далеч отвъд, върху снежния бряг, озарен от луната, лежат голите души на поета — унесени по безшумния полет на белите пауни, които бягат от горката прийома на пробудата.

Образи, що отразяват неврастеничната носталгия не само на епохата, в която са зачат и родени, а на всички онези векове, из които се ражда душата на днешния свят и художествените възторзи на тази гуша.

Епохата на френско-белгийския символизъм даде няколко книги с вечна цена: една от тях е първата книга на Морис Метерлинк, неговите стихове, в които са отразени състояния на една гола душа — със средства, които дават художествено безсмъртие на тази душа. *Etat d'âme*, а не *état de choses*, казва Пушкин и цитира стихотворенията на Метерлинк като образци на истинско изкуство: Изкуство, което въвежда човечеството към двореца на Вечната Душа посред Космоса.

Името на Стриндберга заслужава да стане един от символите на човешкия дух, изправен пред страшната гатанка на света; един от онези — Бодлер, Ницше, Верхарн, Толстой, — които ни показаха: че това, което е и което е било, този свят на случайните вещи, наречен реалност, е само — една злощастна химера.

С една яростна критика, въоръжена с нагменната неустрашимост на лутерански протест и старателната упоритост на рационалистичната мисъл на XIX век, мисълта на Стриндберга разтроши в своя път всички човешки кумири, лъжи и догми, наречени истини — и достигна до една последна, безучастна и безповратна омраза.

Омраза — вражда — презрение: — кръгът завършва със — страх и неврастения. Стриндберг завърши този кръг. В средата на 90-те години той беше жертва на един пълен неврастеничен прелом: той погодува навсякъде врагове, които дебнат живота му, той бяга, крие се, мени квартирите си в Париж, повръща се, преследван от призраци, от вратите на кафенетата и ресторанти; случайни факти възбуждат у него странни асоциации на ужас — и всичко: едно дълго неврастенично страдание, което граничи с безумието. Страданието, пробудило страшни етически струни у Стриндберга, го довежда най-сетне в презръдките на католицизма. Всичко това е разказано от самия Стриндберг в неговата автобиографична книга „Inferno“ (1897). И за всичко това е причина една незначителна авантюра, в която е замесен някакъв приятел и неговата любовница. Когато излезе „Inferno“, рационалистично-реалистичната критика навремето

похули и почерни тази книга, пълна с неврастеничен страх и католическо смирение, като едно позорно падение. Но един немски критик, Franz Servaes, ни открити все пак, че тази книга беше една многозначителна истина; той анализираше: — „Виена (чети: Париж) — русин (чети: поляк) — Поповски (чети: Пшибишевски)“ — и пр. Все едно. Обаче предсказанията на критиката: че Стриндберг е угаснал завинаги в спазмите на умопомрачението, не се сбъднаха.

Напротив: яви се един „нов Стриндберг“. Книгата „Inferno“ беше начало на един нов етап в творчеството на поета, етап, който ни даде неговите „майсторски грами“ (от 1898 до 1910 г.). През католицизма, Сведенборга, християнството, Стриндберг стигна до едно ново мироздание: Буда — което е въплътено в неговите „майсторски грами“. От нагменната омраза Стриндберг се възвърна към всеопрощението и кроткото понасяне на всяко житейско страдание; страдание — което е пътят към Безсмъртието.

Трагикомедията „Опиянение“, която открива кръга на Стриндберговите „майсторски грами“, съдържа голяма част от действителността, която беше рогивно страдание на новото мироздание на поета — действителността на „Inferno“. Драматическият писател Морис е самият Стриндберг.

Но по-нататък беше невъзможно да се въплъти една космическа философия в елементи на непосредствена действителност. В следващите пиеси от този цикъл — „Към Дамаск“, „Соната на призраците“, „Сънна Мистерия“ и пр. — героите не са вече никаква действителност, а символични създания на поета; цялото действие на драмата не е построено върху действието (върху известна драматическа ситуация) — а върху лицата — т.е. чрез психологически символи, които се явяват като независими асоциативни елементи. Затова тези грами на Стриндберга изглеждат ка-

то — и така ги нарича сам той — сънни видения. — Това е една нова вътрешна техника на драмата, която е най-силното начало на истинска модерна драма: свободно действие с независими един от друг символически елементи, съчетани тъй, както са съчетани пластически елементи в картините на някой съвремен експресионистически художник. А това е — истинското, абсолютното изкуство — независимо от съвършенствата на поетически стил, диалог, сценична пластика и пр.

Онова, което е имал да каже Стриндберг, той го е казвал в своите драми от последното десетилетие на живота си. В тях — както казва сам — той е казал себе си. Казал е „най-голямата си болка“ и най-голямото си изкуство.

ПОЛ ВЕРЛЕН

Името Верлен е нещо повече от обикновено име на един безспорно голям поет; нещо повече от странен психологически случай: то може да бъде символ на цяла една епоха.

Може би тъкмо в живота и поетическото дело на Верлена XIX век рече най-добре своя скрит смисъл: векът, в който разцъфна и самоуби себе си веществена цивилизация, учредена и завещана нам от хуманизма; векът, който трябваше да бъде предел между вековете на едно дълго заблуждение и вековете, които започват днес; водоразделният век в историята на човечеството.

Девето и Грешникът си уричат свиждане в поезията на Верлена. Блудният син на евангелската притча хапе с пияната си уста чистата шия на Агониса. Най-сетне, под косите лъчи на вечерта, съзерцава гузната печал на изисканата си греха и не може да се познае: Блудният син е без грех.

Защото Верлен е нещо повече от странен психологически случай. Той е син на една промисъл, много по-властна от злокобната власт на планетата Сатурн: Случаят.

Сам поетът, в един час на откровение, чувства, че „далеч към средните векове, величави и нежни, би трябвало да отплува с разперени платна неговото сърце, далеч от нашите дни на стръвен дух и скръбна плът...“. Ала Случаят — в невярната игра на своите вълни — подхвърля това сърце в един век на свирепост безсърдечие; оттук започва нещастие на „Клетият Лелиан“; една велика Карма: да понесе по-

зора и крушението на една петвековна заблуда — великия Вавилон на западноевропейската цивилизация.

Така Пол Верлен се изправя тъмно ужасен по средата на миналия век — века на рационалния разум, века на материалистичната философия, която напразно диреше ключа на всемирната загадка — невинното сърце на средновековния минезингер, или дори сърцето на Франциска от Асизи:

Девето, което пита пред затворената завеса на своето отчаяние:

„Дойдох ли рано в този свят
или пък късно — “

Никога двете души на Фауста не са били в таква непокоримо противоречие: твърде късно — една душа от невинното средновековие, или твърде рано — една душа на просветлено бъдеще: Верлен дири победа чрез усмивка над цял един свят от жестокост и безсъвестна дързост. Неговото поетическо дело е зов за бунт. И в личните негови падения — сред лабиринта на плътта и абсента — XIX век преживява своето собствено разрушение: *Fin de siècle*: зрелият плод на материалистичния Хуманизъм изтълява под лъчите на неизбежния залез:

„Аз съм Империята в края на своя декаданс.“

От този първи стих на Верленовия сонет „*Langueur*“ (1884) бе изтръгнат някога хулният и безсмислен епитет „декагент“. В известната анкета на Jules Huret върху литературното развитие през втората половина на миналия век (*Enquete sur l'Evolution litteraire*, 1891) Верлен заявява: „Декагент: подхвърлиха ни този епитет като гавра; аз обаче го приех като зов за борба.“

Бунт.

Защото: Декаданс — Упадък: не поетът загиба сам в себе си, а един век — великият Вавилон — отбелязан с печалната орис: да сложи последния камък върху стълпотворението на материалистичното многоезичие, съдбоносния камък, под чиято тежест трябваше да рухне всичко до основите: дръзките усилия на самоуверения материализъм безпомощно се разбиха в тъмната пределна стена на световната тайна.

Ето края на века. Ето декаданса.

Векът на материалистичния хуманизъм изживява своето рушение в живота и поетическото дело на Пол Верлена. Изгасват всички факели в кресливия цирк на цивилизацията и, сред настъпващия мрак от отчаяние, душата на поета чупи пръсти, призовавайки нов пламък, нова звезда. *De profundis clamavi*. Зов към великото Слънце. Всички изкусителни гласове на един стар живот заглъхват — умират сред ужасния глас на Любовта. Стари форми на живот, мисъл, мирозрение и творчество се рушат — достигнали до пълна извратеност и безсилие, — за да израснат нови.

Това е дълбокият смисъл на Верленовата поезия.

И преди всичко формите на изкуството. Импресионизмът — най-съвършената форма на реалистичното изкуство, — с който блестят още първите поезии на Верлена, води сам вече към отричане на многовековния естетически идеал, който владее изкуството от Илиадата до Зола; идеалът *ut pictura poesis*. „Сравняват ни със сладкопийни птички — нас, символите, казва Верлен в същата онази анкета на Huret; да, защо не? Аз например съм славей — тъй положително, както е положително, че Зола е вол!“ (*si bien que Zola est un boeuf*).

Така се зачева, през приливите и отливите на Верленовото творчество, един нов идеал — поезията, ко-

ято слива „точното“ със „смътното“ и гири само трепета на Нюанса. Цяла в нюанси, без още да бъде „символизъм“, поезията на Верлена е предчувствие на едно ново Art Poétique, което, почти в същото време, трябваше да реализира, в естетика и дело, непосредственият Маларме и да сложи така златния праг на онова Ново Изкуство – изкуството на Всемирния Ритъм, – към което са устремени днес пламенните сърца на всички поети.

В това е дълбокото значение на Верленовата поезия.

За мене не са нужни повече гуми.

НИКОЛАЙ РАЙНОВ – ХУДОЖНИКЪТ

По случай изпитната му изложба

в Рисуващото училище на 23, 24, 25 май 1919 г.

Николай Райнов е рядко съчетание на два таланта: талант на словото и талант на цветната форма – поет и художник. Неговата живопис е тясно сродна с неговата поезия; влюбен в декоративната словесна плетеница, разпръскващ щедро в своите поеми и легенди скъпите бродерии на източната мистика, изпъстрени с многоцветни скъпоценни камъни – Николай Райнов е тънък декоратор в живописа. Като че ли за него декоративната живопис е една нужда: да изпъстри и допълни своите пищни поеми с многоцветни форми и линии, които да усилят онзи блясък на легендата, който иска да ни сложестира поетът; нужда – тъй както това е било нужда за гревните творци на легендата, онзи – както някъде сам Ник. Райнов – „анакорет с черни коси и перламутрово лице, който пише руни на тайните върху пергамент, изписва загадки и миниатюри – и ги краси с ох-ра, индиго и киновар“.

Декоративната живопис на Николай Райнов е нещо рязко различно от онова, което обикновено се нарича декоративна живопис – у нас и навсякъде. За декоративна живопис се смята обикновено само простото стилизирано опростяване на формите и линиите на видимата действителност: и имаме декоративни пейзажи, портрети, натюрморти и пр., Николай Райнов преминава отвъд тази реалистично-импресионистична простота на стилната линия и форма. (Само няколко работи от неговата изложба стоят в известна, само приблизителна близост с тази наследена декоративна живопис: „Отмора“, „Босък“, „Самотна вила“ и пр.; но тази живопис не е принцип

у него.) Напротив: той обработва формите и линиите, обикновените форми и линии на видимия свят, — и изважда и създава от тях други: декоративни форми и линии. По този начин неговата декоративна живопис прекращава обикновеното понятие „стилизирана простота“ и дохожда в пределите на стилния жест, на художническия произвол. Това открива за художника Николай Райнов простор на истинско художествено творчество. Подобно нещо забелязваме само у Бердслея.

Възможнат наг простата схематична форма, облагода я дотолкова в нейната същност и смисъл, че чувства у себе си право да я разлага и да я преобразява — Николай Райнов намира своята задача на декоративен художник не в простото стилизиране на обикновената, предметна форма, а в свободната композиция, в която формите и линиите се явяват не вече като опростени форми и линии от външния, видимия свят, а като символи на известни идейни субстанции. Това въпреки е априористично основно начало на всяко изкуство; в декоративното изкуство обаче, в декоративната живопис то е било осъдено на изгнание; и като последица: декоративната живопис е умъртвяла до границите на архитектурата, това, което днес се смята за декоративна живопис, не е никаква живопис, никакво изкуство, а просто тапицерство или шаблонна орнаментика.

Николай Райнов стои далеч от тази безсъдържателна рутинна в декоративната живопис, рутинна — израснала и крепена върху един фатален постамент: импресионистичното наблюдение и шудирание на външната форма. Николай Райнов обработва и разлага формите до символи, елементи, пригодни за неговите композиции, пригодни за израз на онова, което той има да изрази. Така тези форми излизат вън от ограничението: да бъдат просто украшение, орнамент. Зато-

ва в декоративните работи на Николай Райнов са вместени такива големи отломъци от мисъл, тайна и символ. Бих казал дори: неговата декоративна живопис е конгенуален еквивалент на неговата поезия. Наистина, много от работите, изложени в салона на Рисувалното училище, минават пред погледа като тайнствени легенди; като например: египетския триптих „Тайнство на слънцето“, „Гарванът“, винетките към списание „Теософия“ и др., които са може би най-хубавите работи на художника. В неговите декоративни композиции, както и в поезията му, се носи сянката на Египет, Асирия, Индия, на готиката и средновековието, на флорентинския ренесанс, на Византизма и дребна богомилска България; християнска мистика, мисъл, окультизъм, страст и страдание се сплитат и разнижават в разкошна пъстра бродерия.

Идейното съдържание на Райновите декоративни работи ражда и техния стил, тяхната форма. Стил и съдържание са у Райнов взаимни необходимости едно за друго. Неговият стил е собствен негов, собствено негово създание, което е било може би възможно само въз основа на една широка художествена култура, каквато притежава Ник. Райнов. Неговата техника (както техника тя е безукорна) е плод на едно школуване при големи майстори на рисунъка, като Klimt, Hodler и Beardsley, а също — по отношение на боите — при старите майстори на пергаментната миниатюра и паметниците на египетското, асирийското, античното и японското изкуство.

Николай Райнов е тънък майстор на декоративната миниатюра. Неговият жанр като декоративен художник изглежда да е графическото украшение на книгата — корица, винетка, заглавка. Затова като средство той избира обикновено перото. Боите у него са сложени често само за усилване на линията, както е напр. и при големите декоративни табла и стено-

писи на Ходлера. Прочее достоинства на идея, композиция, линия и краска, които са съчетани — и в немалка мяра — в изложените в Рисувалното училище декоративни работи, дават на Николай Райнов безспорно място на може би нашия най-добър декоративен художник — и единствения в полето на книжната декорация. Пълнотата на тези достоинства обаче не затваря, напротив — широко разтваря бъдещия път на едно още по-пълно и по-дълбоко развитие.

ПРАВОПИСНАТА РЕФОРМА

Аз не съм съгласен с новата правописна реформа: не само аз — всички не са съгласни с новата правописна реформа. Но който и да говори върху нея или против нея днес, когато тя се налага с... декрет от ония, които я създадоха — безполезно е. Защото декрет... е доказателство за непревземаема упоритост, доказателство за категорическо отсъствие на желание за поправяне на една извършена грешка, дори и ако тя се съзнае като грешка: нещо повече: декрет е доказателство за предварителна и непоколебима самоувереност и безгрешност — доказателство за мания на непозрешишост.

Все пак, докато не ни е отнето правото да мислим и да казваме това, що мислим ний — „ний, цял народ!“ — ще се възползваме от това право и ще заявим своето пълно несъгласие с така наречената правописна реформа: народът ще го заяви на управниците си, които му напращат тази правописна реформа: за да не мислят те, управниците, че народът е стаго, което може да приеме без протест и най-горчивите буренаци, които му се сервират. Ще ни отнемат ли и свещеното, душевното право на негодувание и протест?

Правописната реформа е известна всекому, па излезе отдавна и специалното „упътване по правописа“. Правописът е реформиран по следния начин: изхвърлят се от българската азбука буквите **Ѣ**, **Ѥ**, **Ѧ**, вместо **Ѣ** се пише **Е**, според „упътването — **Е** или **Я**, т.е. „според литературното произношение“; навсякъде, дето е имало досега **Ѥ**, се пише **Ж**; **Ѧ** и **Ѣ** в края на думите не се пише; **Ѧм**. **СѢ** се пише **СА**!

Реформата на **Ѣ**-то е възприемчива, ако предположим, че имаме наложен във всички български краища един общ литературен език и общо „литературно“ произношение. За жалост, дори не всички български литератори произнасят „мляко“ — някои казват „млеко“, а други „млѣко“. Но с това можем все още да се помирим. Реформата на **Ѣ**-то може да се възприеме.

Обаче, реформата на **Ѣ** да се отхвърли той, както и **Ѣ**, в края на думите — това е твърде лесно и дори нужно. Но да се замести **Ѣ** в средата на думите, дето се произнася като **Ж**, с **Ж** — това е вече документ на некултурност. Защото: не трябва да се изпуцат предвид следните практически и естетически факти: 1. **Ѣ** е буква, която се среща може би 10—15 пъти в едно изречение и затова 2. — да се замени тя с мъчното за писане **Ж** е едно коварно неудобство, а освен това — 3. една неестетична работа, като се има предвид некрасивият вид на разкрачената, жабешката буква **Ж**. Във „филологическата разпра“ между **Ѣ** и **Ж** първата буква има много повече права от втората за това, че се среща много по-често, и за това, че е по-красива като линия, и за това, че е по-лесно за писане... Има една книга, печатана в Лайпциг: „Механизмът на парите“ от Никола Пиперов. Там, в едно послесловие специално за правописа, по който е печатана книгата, авторът разглежда въпроса за **Ѣ** от икономическо гледище и изчислява: че с изхвърлянето на **Ѣ** българската литература би спечелила годишно 100 тома повече книги — 100 тома от по 20 печатни книги, или в пари — 250 000 лв. За това само, че се икономисва място, хартия, с изхвърлянето на **Ѣ** в края на думите. Добре, с въвеждането на **Ж** там, дето в средата на думата е имало **Ѣ**, ритва се пренебрежително цялата тази финансова сметка. Защото **Ж** е буква 2—3 пъти по-дебела от **Ѣ**, следователно: вместо да спечелим 250 000 лв. или 100 тома

годишно, ний ще загубим 50 тома или 125 000 лв. годишно. България е богата страна и 100—200 хиляди лв. нямат никакво значение за нея. Па и сега хартията и печатът са тъй евтини... Обаче, главният ни аргумент против **Ж**-то е естетически. Именно: че **Ж**-то е най-грозната буква в бълг. азбука. Погледнете една книга или вестник, напечатани по новия правопис: пред очите ви се търкалят безбройни дебели разкрачени **Ж**-та — зрелище, което напомня нещо най-неестетично, напр. скотобойна пълна со свини! Ето буквата, която трябваше без колебание да се изхвърли от бълг. азбука. И това щеше да бъде разумно.

Обаче, щом се оставя в бълг. азбука буквата **Ж**, защо глаголната форма **СЖ** да се пише **СА**? Това е форма, която отдавна се практикуваше приватно от знаменития професор д-р Ал. Теодоров-Балан и нейното узаконяване не е нищо друго, освен едно тържество на Балан и балановщината. А „балансищина“ се казва на филологическото скудоумие.

Протестираме.

ЗА ЕДИН НОВ
ТЕАТЪР

ТЕАТРАЛНО ИЗКУСТВО

Историята на театъра представя толкова много и такива големи скокове и противоречия, които изобразяват пред нас близката и ясна мисъл, че това изкуство — театралното изкуство, — повече, отколкото всички други изкуства е с една неизбистрена и двусмислена същност. Може би това, че в него същност и цел са едно. Защото театърът, творчеството на актьора, е творчество, е изкуство на момента. Целта — и същността — на това творчество е да създаде една драматическа фигура. Но това става в един момент и при едно положение, което отделя театралното изкуство от другите изкуства, било поезията или живописата, или музиката; актьорът не твори сам, а в присъствието на друг един поглед, без който театърът е невъзможен: публиката. И именно сборът на всички тези факти, които създават театъра, създава — и до днес — онези противоречия на разбиране и схващане целта на театъра, а това неизбежно създава и противоречия на разбиране и схващане — същността, вътрешната същност на театралното изкуство: театралното творчество.

Без да се гледа на театъра в неговото зараждане в стара Гърция — онези, произлезли от религиозния мит игри, които са още и обред, и зрелище едновременно — все пак: оформеният и обособеният театър на Гърция от времето на Софокла и Еврипида, след него — средновековният театър на мистерииите, театърът на Елизаветината епоха в Англия (театърът на Шекспира), театърът на XVII в. във Франция и днешният, съвременният наш театър, представят взаимно такива неизгладими противоречия, че театър

рът — и днес — си остава едно голямо съчетание на проблеми, чието разрешение се дири: най-новият опит: Клоделовият театър в Hellerau (1913).

Театърът днес: съчетание на проблеми. Не една. Посоката на тяхното разрешение е една: *театралното изкуство като изкуство*. Коемо трябва да се подведе под същите принципи и закони, под които са поставени — из които са израснали — всички други изкуства.

Първата проблема и първото разрешение е: *публиката*. Съвременното общество и съвременният театър поставят ясно и прямо въпроса: *rapet et circenses*. Въпросът е от огромно значение за театралното изкуство като изкуство: то значи да се отдели, да се разграничат понятията театър и зрелище. Един професор, като говори върху историята на испанската драма от времето на Лопе де Вега и Калдерона, извежда своите заключения из обективния факт, че у испанеца била вродена жаждата за зрелища, наследена от старите римляни, тълпите, които са пълнили някога гладиаторските арени, и изброява: шумните католически процесии, които са зрелища за испанеца, църковите, борбите с бикове, тореадорите и пр. Нищо по-погрешно от това. По-скоро борбите с бикове са един най-последен отпадък, дегенерация на испанския театър от XVII в., отколкото почва за израстването на един Калдерон или Лопе де Вега. Една такава мисъл и едно такова твърдение би ни позволило тъй също да смятаме за театър, за театрално изкуство, и тъй наречения „модерен театър“, кинематографа, който, както казва — свършено право — немският критик Franz Blei: е само едно просто забавление на народа. Забавление и зрелище: не това е целта на изкуството, не това е целта на театралното изкуство. Съвременното общество, сформирано от класови елементи, които, от една страна, са изоставени в един живот на осигурено благоденствие,

от друга страна — са устремени към създаване и усъвършенстване на това благоденствие — притежава наистина и гръмко заявява един свой нрав, едно свое желание, продиктувано му от стремлението към благоденствие: развлечение и зрелище; и това съвременно общество пълни театъра: безразлично какво гледа — дали „Егип“, или „Лоенгрин“, или някой фарс, или някоя блудкава оперетка; то може и да не гледа нищо, може да спи или яде в театъра (както и прави) или ако пред него се играе нещо весело — да се смее, все едно: нали важното е да се убие времето? Но да се услужва на това общество с театъра — това съвсем не е работа и цел на театъра. Да се услужва на това общество с театъра, като му се доставят забавителни зрелища, това значи: да се деградира театралното изкуство, да се изважда театралното изкуство из пътя на неговите цели. Това съвсем не значи: да се отрича и отхвърля съществуването на публиката, но значи: да не се подчинява театърът на публиката, а публиката на театъра. И това е отношението на театралното изкуство към публиката. То трябва да се развива независимо, пренебрегвайки присъствието на публиката. Да се премахне преградата между партер и сцена, това е: да се пренесе партерът на сцената; това е: да се унищожи сцената, да се дегенерира театралното изкуство. Би казал някой: това е работа очевидна, априористична, една аксиома. Но има аксиоми и има случаи, когато тези аксиоми трябва да се повтарят. Такъв е случаят със съвременния театър. За него е неизвестна аксиомата на публиката. Това е въпрос за театралния директор. Един въпрос наистина бодлив и низък, чиято ежедневност може лесно да подведе човека към една гама на полемика и журнализъм, но при въпроса за съвременния, днешния театър този въпрос ми се вижда неизбежен, неотклоним и предхождащ всички други въп-

роси, съществени въпроси на театъра; въпросът за отношението на театъра към публиката. Театърът като изкуство, като художествено творчество, налага едно-единствено разрешение на този въпрос: пренебрегване на публиката в момента на творчеството; а творчеството — това е целият театър. Само в такъв случай се развързват широко и свободно всички възможности и посоки за театралното изкуство по пътя към едно свършено, едно монументално изкуство.

Също тъй неизбежен и неотклоним е и друг един, противоположен на този въпрос: *актьорът*. Публика и актьор: това са двете антитези крайности, между които се създава и движи театралното изкуство. Въпросът за отношението на публиката към театъра води след себе си и въпроса за отношението на актьора към театъра, към театралното изкуство; театралното изкуство е центърът.

Ние сме наистина далеч от онова примитивно схващане на актьора като прост комедиант, „палячо“, което и досега съществува в Япония в презрителния израз: *uni po ashi* — но все пак нам липсва онова понятие за актьора, което ни е необходимо нужно: актьорът като художник. Обикновено за актьора се мисли — и така мислят най-вече самите актьори, — че той е само едно несъзнателно оръдие, един инструмент в театъра, който може да послужи за разни цели. Че на актьора се дава да играе, да представи нещо, и той трябва бездруго да го представи. Трябва да се мъчи да го представи. Трябва да може да го представи. За него е достатъчен текстът на пиесата. Всичко това е почвата на баснословната актьорска фраза за „широкото ампло“. Широкото ампло на актьора е едно от най-гибелните заблуждения на съвременния театър. Да можеш да играеш всяка роля — това значи: да можеш да си налагаш всяка маска, която ти се предложи, маската на всеки драматически тип, на всяка драматическа

фигура, на всяко драматическо лице; това значи: да се превърне театралното изкуство от вътрешно, духовно творчество в проста, външна имитация на типове, фигури и лица; изкуството изчезва, творчеството се изгубва — остава имитацията на действителността. Трябва ли един художник да рисува всичко: и портрет, и пейзаж, и жанрови картини, и натюрморт, и декорация, за да бъде пълен художник? — Шопенхауер: „Глупост е да се иска от художника да обхваща всички форми. Който иска да бъде всеобщ, става нищо; ограничението е толкова необходимо за художника, колкото за всеки, който иска да създаде, да извади нещо значително из себе си.“ Да „създаде“ — създаване — това значи: творчество; външната имитация, наподобяване на човешки лица и действия, не е творчество, а именно — имитация, наподобяване, което се достига чрез техниката на „широкото ампло“. Онзи актьор, онзи театрален художник, за когото сцената е място на художествено творчество, трябва да сложи черен кръст върху фразата: широко ампло. Той няма нужда от препоръка като тази, която прави Полоний на актьорите в „Хамлет“: „Най-добрите актьори на света — както за трагедия, тъй и за комедия, за хроника, за пасторала, пасторал-комедия, хронико-пасторала, хронико-трагедия, трагико-комико-хронико-пасторала, за неразделна сцена или неограничена поема. За тях нито Сенека е твърде тъжен, нито Плавт твърде весел. И за декламация, и за импровизация — те са единствените!“ Такова „широко ампло“ отнема на актьора всяка възможност за художествено творчество и му дава широка възможност за имитиране — и актьорът престава да бъде актьор, в смисъл: художник върху сцената, театърът престава да бъде театрално изкуство, в смисъл: творчество върху сцената. Широкото ампло е липса на индивидуалност у актьора; без индивидуалност няма художник.

„Широкото амплоа“ е раздел между два типа актьори: актьора-художник и актьора-импровизатор. Актьорът на широкото амплоа е винаги импровизатор. Широкото амплоа създава от актьора импровизатор. Като предоставя себе си на своето широко амплоа, актьорът-импровизатор вижда само една задача пред себе си и се старее — със средствата, които му дава неговият „темперамент“ — да я изпълни: да приспособи към себе си драматическото лице, което трябва да представи. Импровизаторът е винаги човек с „темперамент“, човек на „темперамента“. Това е първото условие за неговото широко амплоа; второто е: да схване тона на фигурата, която трябва да представи. Това е достатъчно: и той почва. Но той не създава едно драматическо лице на сцената, а импровизира едно драматическо лице. Обаче това импровизирано драматическо лице, създадено изключително чрез индивидуалния темперамент на актьора, ще бъде винаги не исканото драматическо лице, а самият актьор. Този печален резултат отрича възможността за едно широко амплоа и поставя тая прословута фраза в глупавата поза на абсурда. Тъкмо „широкото“ амплоа е най-тясното амплоа, защото е поставено в неразрушимите рамки на личния темперамент; и онова, което той импровизира, ще бъде винаги — той. Има наистина велики импровизатори, но това величие е дотолкова ценно, доколкото е интересен темпераментът, върху който е то изградено. Художествената цена на импровизираното художествено произведение е зависима от разнообразната интересност на темперамента. Една стара истина: художественото произведение не се създава само с темперамент (т.е. „дарба“), а е нужен труд, и не един голям художник, който цял живот е гонил последното съвършенство на своето изкуство, се вижда принуден да си каже като Вагнера във „Фауст“; „Die Kunst

ist lang und das Leben ist kurz!“ (Изкуството е дълго, а животът е кратък).

Съвършеният актьор е онзи, който съчетава у себе си заедно с темперамента — и художество: темперамент, без който би бил сух, схематичен — и художество, без което би бил импровизатор или имитатор-типик. Имитаторът-типик е второто преображение на актьора-импровизатор и вторият защитник на широкото амплоа. Типичният актьор е майсторът на установени типове и неподвижни характеристики: строг баща, благ баща, любяща майка, интригант, лицемер, стар или млад бонвиван, пияница и пр. Поставен пред тия задачи, подвижният темперамент на актьора повиква на помощ опита и — особено — наблюдението: и възпроизвежда живо и конкретно тоя или оня „тип“ от живота: строг баща, благ баща, любеща майка, интригант... Така художественото творчество се превръща в имитация на външната действителност. А това е извън границите на изкуството. *Преображението* е целта на актьора. Но онова преображение, което актьорът достига по този начин, е преображение на една фотографическа плоча, т.е. калейдоскоп на действителността. В него отсъства онова, което е характерно за художественото произведение: творческата оригиналност. Тук може би има *преживяване* на един външен образ, но не и *създаване* на един художествен образ; а преживяването не е още художествено творчество. Художествено творчество е *преобразяването* на преживяното. Чрез това преобразяване на преживяното (т.е. даденото драматическо лице) се получава един нов образ, който не е вече преживеният външен образ, а художественият образ, що актьорът изважда из себе си. Това са основни положения за актьора, които запазват своята цена и смисъл във всяко време, независимо от различните схващания и цели, които се поста-

вят на театралното изкуство. Между двата странични въпроса: отношението на актьора към своето (театралното) изкуство и отношението на публиката — вторият фактор в театъра — към изкуството на актьора, стои обаче главният въпрос, въпросът за самото това изкуство: театралното изкуство.

Творчеството на актьора не е независимо и непосредствено творчество. Не е независимо — защото актьорът твори съвместно с режисьора; не е непосредствено — защото твори (поне в съвременния европейски театър) с помощта на всички други изкуства: изкуството на граматическия поет, на художника, на музиканта; главно — граматическия поет. Изкуството на актьора е досъздаване на това, което създава граматическият поет. Драмата на поета е мъртва (драмата не се пише за четене): актьорът трябва да я оживи, да ѝ даде живот. Изкуството на актьора се движи безвъзвратно и неизбежно в рамките на драмата, на текста, които му дава граматическият писател. Но към това се прибавят елементите и на други изкуства — живопис, музика; смесват се обаче така, че се получава едно ново — друго — изкуство, което убива и литературния, и живописния, и музикалния елемент, за да създаде свой нов елемент: театралния образ. Ясно и право казва Paul Claudel, великият съвременен френски поет, когото безбройни критици и рецензенти не престават да сравняват с Шекспира, Данте и Есхила: „Задачата на актьора не е да бъде интерпретатор на пиесата, нито на мисълта на поета, а да даде живот на едно граматическо лице — да създаде един сценичен образ.“ Това съвсем не значи — стесняване и ограничаване на актьора спрямо неговото изкуство. Защото работата на актьора е именно: да оживи едно граматическо лице в неговия характер и неговите действия; как: това е изкуството на актьора.

Няма защо актьорът да излиза извън границите на това, което му дава текстът на пиесата; то е достатъчно поле за неговото изкуство — стига художествената цел на писателя да не умъртвява художествената цел на актьора: стига пиесата сама по себе си, като пиеса, да бъде едно художествено произведение.

Що е художествено произведение? Каква трябва да бъде пиесата, която открива художествена цел за актьора?

Изкуството в своята цялост: поезия, музика, живопис и пр., действа с два елемента, които представят две крайности от себе си: елемент абстрактен и елемент конкретен, действителен; елемент елементарен и елемент на съчетание, съчетание на много елементарни елементи. Действителният елемент, който е съчетание на много или няколко абстрактни, елементарни елементи: това е възплъщението на едно конкретно, предметно понятие, което се възприема чрез сетивата: буря (звукова предметност), човек (пластична предметност), гора или небесна дъга (цветна предметност). Абстрактният елемент не е никакво съчетание, а една елементарност: звук, линия, цвят. Не е важно с какви елементи действа едно изкуство, а какво изразява с тях; не е важно с какви форми си служи едно изкуство, а каква духовна ценност възплъщават тези форми или тази форма: в изкуството не съществува въпрос на формата, но въпрос на духовната ценност. Ако едно изкуство, един художник си служи с абстрактни елементи, това изкуство, изкуството на този художник, ще бъде едно абстрактно изкуство. Ако едно изкуство си служи с действителни, конкретни елементи, то ще бъде едно изкуство на действителността, една реалистика. *Реалистика и иреалистика* (абстракция) са двете крайности на изкуството, между които лежат безбройни пътища и възможности. Целта им е една: възп-

лъщаване на духа, онази сила, която създава изкуството като ритмически продукт, изкуството като ритъм. Непосредствената цел на всяко изкуство, независимо от елемент и форма, е: *Ритъмът*. Ритъм: това значи стилизирано, художествено съчетание на елементите¹. Съчетанието на елементите е самото изкуство.

Елементът на музиката е звукът; музиката като ритъм е съчетание на звуци. Елементът на живописта е линията и краската; живописта като ритъм е съчетание на линии и краски, безразлично дали тези линии и краски съществуват в известни конкретни съчетания и изразяват една предметност: човек, гърво, животно и пр., или съществуват в своята елементарност — като линия и краска: зелена, червена, жълта, черна (напр. като картините на Кандински). Елементът на поезията е словото; поезията като ритъм е съчетание на гуми — безразлично: дали тези гуми изразяват (описват) една видима или мислена предметност, или съществуват в своята независима елементарност — като гуми, съчетания на звук и понятие.

Нашето внимание — при въпроса за театъра — остава съсредоточено главно върху поетичното изкуство като ритъм. В поезията (като се пренебрегнат няколко неумлучили, нещастни опита) ние нямаме още ритмично съчетание на поетични елементарности: гуми; ние нямаме още една поетична иреалистика (абстракция) — но имаме нейното начало: символизъм или модерната поезия въобще. В модерната лирика именно гумите не съществуват в своята ритмична елементарност, но като независима елементарност съществуват образите (и после — напътствие-

¹ Върху ритъма в изкуството вж. отличната и умно написана книга на немския скулптор Oswald Herzog: *Rhythmus in Kunst und Natur*, Berlin, 1914.

ното начало на Paul Verlain: *De la musique avant toute chose*). Онова стихотворение на Maurice Maeterlinck напр., което почва:

Les paons nonchalants, les paons blancs ont fui,
Les paons blancs ont fui l'ennui du reveil... —

е вече едно голямо начало на поезия като ритмично съчетание на словесни елементарности. Това в лириката обаче. В драмата то — абсолютната ритмична иреалистика — е може би невъзможно. Драмата — класическа или модерна — си остава, поне днес, върху почвата на *реалистиката*, като изкуство, което е ритмично съчетание на конкретни елементи — на езиковни, звукови, пластически и психологически предметности (лица и действия).

Преди да се постави въпросът за същността на *абсолютната реалистика*, трябва да се отрази една двусмислица, едно възможно съмнение. Абсолютната реалистика и неабсолютната, лъжливата реалистика са две враждебни противоположности — или поне: две неща, коренно различни и чужди помежду си: толкова, колкото са противоположни и чужди помежду си изкуство и неизкуство. „Неабсолютната реалистика“, това, което обикновено се нарича *реализъм*, е едно безцелно и безсмислено копиране на реалността с всичките ѝ случайни подробности — един фатален гриф в изкуството, едно нещастно изкуство, което е толкова изкуство, колкото и фотографията например. Едно голямо заблуждение на естетиката отпреди 10 и 20 години и днес: реализъмът — бил той „импресионизъм“ или „класицизъм“, „натурализъм“ дори — не е и не е бил никога никакво изкуство. Бездната между реализъм (силогизъм на понятието „реалност“) и изкуство е толкова голяма, колкото бездната между природа и изкуство, между реализъм и реалистика. Ре-

ализмът е отражение на безцелното изобилие на подробности в нещата (предметности), на мъртвата повърхност на нещата; реалистиката, *абсолютната реалистика* — тъкмо обратно: сливане с душата на нещата. Едно гърво: реализмът гледа гървото, възприема впечатлението на гърво, прекарва светлинните лъчи на гървото през фотографическия обектив на окото и пресъздава (фотографира) едно гърво: но то не е гърво за изкуството. Трябва да се отделиш от себе си, да се слееш с кората, корените, клоните, листата на гървото, да се слееш с душата на гървото, за да създадеш (художествено), а не да напобобиш едно гърво: абсолютна реалистика. Това значи да създадеш ритмически едно гърво, да доловиш *ритъма* на пластично цветната предметност гърво. Ритъмът се проявява като една непосредствена *примитивност*, едно опростяване — до елементарност, — една абсолютна простота: която е абсолютната, свършената реалистика. Ритъмът стилизира. Френският художник Henri Rousseau: той рисува едно гърво, един пейзаж, една гора: стъбло, корени, клони и шума, съставена от отделни листи — лист по лист, лист до лист. Руският художник Шагал рисува един ужасен евреин: рисува го със зелено лице и червени очи (ритъм на ужаса).

Абсолютна реалистика в драмата: една от тъй наречените „натуралистични“ драми не е художествено произведение, защото е претрупано с ненужните подробности на повърхността, защото у него липсва долавяне и създаване на ритъма на предметностите; една натуралистична (реалистична) драма е копие на една действителност, *Un coin de la nature*, както казва Зола — ерго: не е художествено произведение, защото не е ритмическо съчетание на конкретни елементи, предметности. В природата не съществува ритъм. Абсолютна реалистика, ритмическо съчета-

ние на (пластически, езиковни, психологически и пр.) предметности, съществува напр. в драмите на Метерлинка и във всяка истинска класическа (то значи: свършена) драма. Такава една драма открива художествени цели, дава възможност за абсолютната реалистика на актьора — за изкуството на актьора. Между скоби — няколко думи за „*класическата драма*“. Има мнозина, които не могат да примирят в съзнанието си понятието класическа драма и театър; това произлиза от невежественото искане на абсолютна реалност (реализъм), а не на абсолютна реалистика: едно драматическо лице, което трябвало да бъде истински, „*действителен*“ човек, не можело да говори в стихове, не можело да говори на себе си монолози и т.н.; забравя се обаче първата заповед на изкуството, която гласи: изкуството не е възсъздаване на една действителност; истината е порок в изкуството.

Типични примери на „абсолютна реалистика“ в драмата са драмите на Морис Метерлинка. Но след ясното и понятно идентифициране на понятията реалистика и примитивност ще бъде може би излишно да се прави подробен анализ на някоя от тях с цел да се изтъкне тяхната примитивност, простотата на техните линии и боц; това ще се види и разбере още по-ясно при следващото по-голямо разглеждане на абсолютната реалистика в играта на актьора, в театралното изкуство изобщо. Едно обаче: художествената красота на Пелеас или Мелизанда, или Аглабена не произлиза от това, че тези драматически лица са лица от един приказан свят, но напротив — от това, че в тях е доловен и въплътен ритъмът, основната, елементарната линия на такива именно лица и действия, тяхната примитивност, тяхната неразложима простота. И затова те изглеждат приказни, недействителни; всъщност обаче въз основа на своята абсолютна реалистика, която ги прави недействител-

ни (то значи: продукт на изкуство!), именно въз основа на своята реалистика — те имат своята ритмична плът и кръв, която ги прави живи и действителни. Ритмичният живот на един художествен образ е нова — художествена — действителност, различна от природната — нехудожествената действителност. Съвършено право и изцяло казва Remy de Gourmont по този случай: „En ce sens, les petits drames de M. Maeterlinck, si délicieusement irréels sont profondément vivants et vrais; ils ne sont pas des abstractions mais des synthèses; en somme ils sont réels, à force d'irréalité.“¹

Абсолютната реалистика в театралното изкуство — днес тя не съществува. Може би затова именно, че на това изкуство почти никога не се е гледало като на изкуство; и затова — както беше дума още в самото начало на тази книга — театралното изкуство си остава и до днес изкуство с една двусмислена и неизбистрена същност, една височайша неориентираност. Тъкмо тук естетически заблуждения могат да намерят и са намерили простор на развитие и вкореняване. Не съществува никаква по-плачевна нехудожественост от тази, която владее в съвременното театрално изкуство; една фалшивост, която не може да се нарече дори художествена, тъй като всеобщият реализъм на днешния европейски театър не е сам по себе си никаква художественост, никакво изкуство; никога реализмът не може да бъде изкуство.

Тъй като драмата е художествен род, който действа — както се каза вече, и доста подробно — с конкретни елементи, — звук, форма и движение — с предметности, които имат свои враждебни двойници в действителността и живота: ето че театралното изкуство е подвъргнато на една чрезвичайна опасност:

¹ Вж. Remy de Gourmont, Le Livre des Masques, t. I. Paris, Mercure de France.

да унищожи себе си като изкуство. Първата непосредно близка мисъл при четенето на една грама е: че пред нас се разтваря един кът от живота, че известни същества от живота разнижават пред нас пътищата на своя живот, на своите страсти и страдания; това е и първата непосредна мисъл на актьора (безспорно — но при една грама, която, според изрече на Зола, е „един къс от действителността“). Онова съвършенство в театралното изкуство, което се смята за едно художествено *plus ultra* и което съществува напр. в Кралския театър в Дрезден или в прословутия Московски художествен театър, не е нищо друго освен едно съвършенство на реализма, съвършенство на една безусловна нехудожественост. Съвършенството, което се дири и постига тук, е права последица на една крива цел: да се играе живо, действително, тъй че да се дава на зрителя пълна измама, пълна илюзия на една действителност; зрителят да забрави, че стои в театъра и гледа пред себе си една изкуствена гора напр., една изкуствена нощ с изкуствена буря и изкуствени светкавици, сред която се лута безумният Лир, но да си мисли зрителят, че това е една *истинска* действителна гора, една истинска нощ, с *истинска* буря и *истински* светкавици, и под тях — самият Лир. Всуе: и най-голямото съвършенство в това подражание на природа и действителност ще бъде винаги един съвършен нехудожествен натурализъм и една сърцераздирателна липса на изкуство. Целта на режисьора при декорите е да гаде на окото пълна измама на гора, планина, дворец, улица и пр.; целта на актьора при неговата игра е да представи драматическото лице, което му е дадено, колкото се може по-живо, съвсем „живо“ — и той се старае да вмести в своята игра всички натуралистични подробности, които може да притежава това драматическо лице в такъв и такъв момент, при такова и та-

кова положение. При поставянето на известни стари пиеси, чието действие става напр. в началото на 19 век, Московският художествен театър — в интереса на пълната илюзия — си доставял от всевъзможни антикварски магазини костюми, столове, маси, дори и кибритени кутии от онази епоха; в която се развива пиесата — в интереса на пълната илюзия: напразно! Театърът става „археологически музей“: а глупавата жажда към правдива нехудожественост поставя пред рисуваното небе — живи цветя и дървета.

Ясно е: в съвременното театрално изкуство — игра на отделния актьор, ансамбъл, декори и пр. — липсва онова опростяване на предметностите до тяхната елементарна ритмична линия, онзи ритъм, онази примитивност, която е същност на всяко изкуство. И затова съвременният театър е създал онази лъжлива формула на широкото амплоа, което значи: да може актьорът чрез опита на своята наблюдателност да впише в своята игра всички възможни натуралистични подробности, които биха направили едно известно драматическо лице, една определена драматическа ситуация — действителна, „естествена“: средството на „широкото амплоа“ е наблюдението на действителността, целта — възпроизвеждане на действителността. Художественото творчество е заменено в съвременния театър с: наблюдение и възпроизвеждане — техника на реализма. Но сред лъжеизкуството на реалистичния театър преди 15 години се разгадае страшният протест на съзнателни художници: „Не реализъм — а стил!“ — както го формулира Гордон Крейг.

Зачатък на абсолютна реалистика в театралното изкуство се появи за първи път в изкуството на Max Reinhardt. Но тази реалистика съществува само при външната постановка на една пиеса — в декорите, не обаче и в самата игра на актьора, в неговата плас-

тика, дикция, мимика и пр. Райнхард работи от 15 години в Берлин и има европейска известност на голям режисьор и на човек, който е притежател на едно от най-големите имена в историята на театъра; но основното и единствено оригиналното (в смисъл: художественото) в режията на Райнхард — това е само неговата сценична обстановка, в която (неви-нази обаче) се достига едно голямо ритмическо опростяване на линията, една голяма примитивност. Но играта на актьорите при Райнхард е също тъй реалистично-натуралистична, както и другде. Тази игра звучи като остър дисонанс спрямо общата ритмична примитивност на сценичната обстановка. Разбира се, и тук Райнхард е надминат от мнозина други и може да бъде далече още надминат, но на времето си той беше едно първо и силно начало. Днес театралното изкуство е насочено към постигане на един завършен ритмически (т.е. стилизиран) художествен образ във всяко отношение — не само външно (сценарията), но и вътрешно — което е най-важното! — (играта на актьора). По този, последния въпрос и на това място бих искал да цитирам онова, което големият драматически поет *Пола Кладеа* иска от актьора за своите грами; то съдържа и много общи мисли, много неоторими истини, които са същина на художествения — стилния — театър:

Актьорът е художник, а не художествен интерпретатор. Неговата задача не е да поясни известен текст, а да оживи един образ. Затова той трябва да бъде изпълнен от духа и чувството на изпълняваната роля. Не е важно: да предаде актьорът всевъзможните тънкости и подробности или пък да предаде на ролята един издържан и неизменен тон, но — да не загуби от погледа си най-голямото възвишение на всяко едно явление, върха, който доминира над всичко останало. Често актьорът увлича не с това, което го-

вори, но с това, което би могъл да говори. Една роля се създава чрез това — че актьорът е способен да схване в разни времена различната важност на отделните нейни части.

След вживяването най-важно нещо е за мене музиката. Един приятен, ясен в слоговете на своето произношение глас и общият съзвучен концерт на отделните гласове в диалога — независимо от голия смисъл на думите, — ето почти всичко достатъчно за предаване духа на работата.

В интереса на това музикално стремление при създаването на ролята аз съм против всяка остра, разкъсана, начупена дикция. Не трябва да се разкъсва магията, която свързва отделните фигури помежду им. Мисля, че и без сценични насилия актьорът може да намери достатъчно средства, с които да всели в сърцето на зрителя чувството на болка или отчаяние. А ако въобще са потребни викове на сцената, колкото по-рядко се употребяват те, толкова по-силно е тяхното действие.

Също тъй трябва да се отбягва в играта и жестовете всичко остро, пресилено, изкуствено, несвързано — и да се запазва винаги чувството на съответствие и такт. Особено ме гразни тъй нареченият „сценичен ход“: две големи стъпки, една малка — и спираш. Никакви гримаси, никакви гърчения. В момента на страстен разриг пред внезапно избухване трябва да се предпочита трагично забавеното движение, което се усилва постепенно преди завършека си (в гласа и жестовете). Но и тук актьорът трябва да се предпазва от неподвижност и елегантничене и да се допитва най-добре винаги до собствената си натура.

Великото изкуство започва оттам, дето са доунищожени всички излишности. Но все пак, под предлог че трябвало да се изпълни пространството на сцената, актьорите винаги се стараят да ходят насам-

натам, да стават, да сядат, да се обръщат — всичко свършено излишно и непотребно. Нищо не ме гразни повече от това: да видя един актьор, който — в диалог със своя партньор — се мъчи да изпише върху лицето си с най-големи тънкости предизвиканото у него възмущение от думите на партньора. Нека по-добре такъв актьор се постарее да издържи дълбоко спокойствие и ако е нужно, да остане дори неподвижен. А ако би могъл в това да вложи и изглед на смущение, зрителят ще му благодари doubly.

За всеки момент от пиесата е нужно особено държане, особено положение и жестовете имат готовина само право да съществуват, доколкото спомагат за изграждането и — след това — за разпадането на това положение.

Тези разсъждения имат за цел да приведат към размишление актьора, който познава добре своите сили и средства, а не да му пречат и свързват и да го превърнат в безжизнена кукла. Достатъчно е, ако от казаното по-горе той извлече едно общо схващане за сценичното изкуство, което схващане да му служи по-нататък като ръководно начало.

И — няма защо да се играе за публиката, актьорът трябва да бъде в състояние — себеотрекъл се като всеки велик художник — да гири и желае не успеха, а щото: художественото дело (пиесата), на която той трябва да даде живот, да бъде, доколкото е възможно, напълно възсъздадено и оживяно на сцената. Може би тъкмо в това пренебрежение на публиката да се крие магията, с която може да бъде завладяна тя — публиката.

Целта на театъра — да се оживи една пиеса със своите лица и действия (и по този начин да се създаде едно съвсем ново изкуство), е цел, която се достига чрез съвместните усилия на режисьор и актьори. *Режисьорът* е духът, който обединява и ръководи

към желания художествен резултат работата на отделния актьор и на всички актьори заедно (ансамбъл). В ръката на режисьора стои цялата постановка на една пиеса, затова театралното изкуство е всъщност изкуство на режисьора. Режисьорът създава актьора, насочва играта на актьора, създава декорите, дава идеята на декоративния художник, създава осветлението, създава музиката на диалога и пр. За тази цел режисьорът трябва да има една безкрайна всеобща култура, която да му дава онова положително художествено схващане, с което може да се достигне желаното монументално изкуство, то значи: изкуството, освободено от всякакви подробности на повърхността и обособено като ритъм, какъвто е абсолютната реалистика със своя примитивизъм. Работата е дълга и тежка и има вид на труд.

Какво трябва да бъде *театралното изкуство* като *абсолютна реалистика*? Неговите принципи избликват днес ясно пред нас като плод на една дълга — вече 20 години — революция в театъра, в която имат особено голям дял руси (Мейерхолд, Станиславски), немци (Райнхард), французи (Алонс По) и английският декоративен художник Гордон Крейг; тия принципи: само с минимум средства се постигат максимум художествени ефекти, затова — трябва да се унищожи външният блясък на досегашния театър, който маме само окоето на наивния зрител (а театърът не е за наивни зрители); зрителят не идва в театъра, за да гледа блясък, декори, костюми и реквизит, а — актьора, пиесата; затова — по-добре е актьорът да остане върху празна сцена, отколкото да бъде затрупан с декори, тежки одежди и непоносим грим; а целта на актьора (под ръководството на режисьора, който създава и свързва всички части в едно) трябва да бъде — не да ни даде една „фалшификация на действителността“, а — да събуди пред погледа на зрителя (в не-

говото въображение) художественото видение, художествения образ, който се иска; а за тази цел е достатъчен — нужен! — един спокоен тон на речта, без тремоли и изкуствено хълцане; спокойна, а не бърза реч, защото великото художествено е възвишено, а не нервно и защото най-силното вътрешно външение не ще бъде предадено — събудено — у зрителя с викове, гърчене, неустови жестове и действителен, искрен плач, а само с очите, устните и гласа. Опит върху четири познати пиеси: „Хамлет“, „Призраци“ от Ибсена, „Пелеас и Мелизанда“ от Метерлинк, „Егип цар“ от Софокла.

Хатает: това е преди всичко един характер, толкова комплициран и двусмислен, че актьорът, който ще се реши да го играе, или трябва да е човек със стихийна художническа мощ, или пък — с безподобна наглост. В гърдите на Хамлета се кръстосват пътеките на безбройно много качества, способности, страсти и чувства, че да се сизелира това драматическо лице в една ритмична линия е една задача, под която ще се прекършат немалко плеци. Хамлет е млад: между 23–25 години, но не върху една сцена са се виждали хамлетовци по на 40–50 години. Човек не трябва да се заблуждава от дълбочината на характера и да прави сина на Гертруда по-стар от своята майка. Първото страдание за актьора е това: да може да събере всички черти на Хамлета в неговата младост; без при това да се получи ефект, като че приписва тези черти като слабости на неговата младост: Хамлет е герой на една трагедия.

Завесата се вдига: Царят говори своите лукави слова пред глупавите царедворци, присъства царицата, присъства и Хамлет. Още тук, в дългото мълчание, Хамлет трябва да покаже себе си, с целия свой характер — в самото мълчание. Той е в черна греха и стои неподвижен, без да гледа другите — но той виж-

да и чува всичко и не изпуска нищо, защото той е тръгнал вече по следите на едно престъпление — убийството на баща му и позора на майка му. В цялата тази сцена (2-ра сц. от 1 действие) Хамлет проговарва само два пъти — но в малкото гуми изразява целия себе си. *Царят*: „... А вуй, мой братовчед и син мой, Хамлет —“; *Хамлет* (настрана): „По-много родство, по-малко роднинство.“ Втория път — *Царицата*: „Защо тогава за тебе то (смъртта на баща му) изглежда толкова странно?“ *Хамлет*: „Изглежда?“ — Не — то е! „Изглежда“ няма!“ — Съмнение, подозрение, недоверие; скръб, страдание, съжаление; гордост, твърдост, презрение; остър ум, прозорливост, затвореност и ирония към майка му: всичко стои в тези гуми. А всичко това актьорът трябва да изрази само с едно полуиздигане на очите към майката, една незабележима усмивка, едно значително мълчание преди усмивката и преди гумите, които ще каже след усмивката — с един глас, който е бавен, но твърд, тих, но внушителен. Тези първи гуми на Хамлета са пробен камък за актьора: вместо да сведат целия характер на героя и всичката тежест на този важен момент към голямата простота на едно мълчание, един поглед, една усмивка и един глас, актьорите, които играят Хамлет (актьори със слава!), се изстъпват обикновено напред, блясват с един орлов поглед и строго извикват: „Изглежда?“ — Не!...“ и пр. — След това, в отделните сцени с Хорацио и Марцел, с Полоний, с Офелия, с царя (при молитвата му), с царицата и пр. Хамлет разкрива поотделно всички черти на своя характер, който се съдържа в първите му няколко гуми, които казва на сцената. Особено в своите монолози: трагедията на Хамлета се развива в самия него, тогава, когато е сам — но тогава той не се гневи, не вика, не разсъждава, но — страда. Схване ли се вътрешното страдание на Хамлета като обединяващо нас-

троение във всички негови действия, мисли и чувства, тогава актьорът — при сцените с Полония, когато Хамлет се прави на луд — няма да ни представи един луд, а една душа, която страда и се маскира с ирония; при сцената с Офелия — няма да ни представи една любовна кавга, а пак — душата, която страда вътре в себе си, и т.н.

Хамлет, стилизиран в ритмичната линия на една абсолютна реалистика, е — външно: слаб, бледен, неподвижен, но дълбок поглед, бавен, с бавни движения и бавен вървеж (изобщо с малко движения и вървеж), в черна греха (само на терасата, в сцената с духа на баща си и в гробищата, при погребението на Офелия, с черен плащ), глас бавен, който изразява тежка мисъл, с леки, но остри усмивки (пред майка си и Офелия); вътрешно: страдание на мисълта, в което се сплитат гордост, мистицизъм, недоверие, съмнение и безпомощна воля.

Пиесата „Хамлет“ може да се играе едва ли не и без декори; терасата — нощ, никакви декори; тронната зала — завеса с едри декоративни шарки и прост трон; салонът (при знаменития монолог на Хамлета „Да бъдеш или не?“) — тъмновинена завеса с един ред бели звезди напр.; гробищата — няколко кръста, и т.н.

Призраци: не Освалд, но майката, г-жа Алвинг, е главната роля; обаче Освалд заграбва първото място в пиесата, тъй като той се явява като agent в пиесата, като жив призрак пред очите на г-жа Алвинг. Един млад, способен човек, който е узнал една съдебно-тайна и носи в себе си тази тайна, която му е непоносима, защото разперва пред него крилата на един огромен неврастеничен страх: „Не болката, майко, но този страх... страх...“; страхът е неврастения и е адекватен с безсилна умора; дори и влюбването на Освалда в Регина, ако може да се говори за такова, е плод на неговата болезнена умора: тази вътрешна

ритмична линия обединява и цялата външност на Освалда в един общ ритъм: Освалд е бледен, бавен, меланхолен, чужд, говори бавно и речитативно-меланхолично, върви привлечено-разлюляно, движенията му са уморено-нерешителни, целият му вид прилича на полупробуда. — Майката: твърд, съзнаван страх, който прилича на ужасението на един зрител. — Цялата пиеса стои под сянката на този или съзнателно упорит, или несъзнателно безсилен страх, страх от призраци: сцената е сумрачна, четири тъмни стени, безшумна врата, маса, широк тъмен прозорец, зад който няма слънце: („Слънцето, майко, слънцето...“).

Тази простота на абсолютна реалистика, която може да се прояви в „Призраци“, показва вида на тази пиеса: дълго време „Призраци“ минаваше за образец на натуралистична пиеса; ни най-малко една натуралистична пиеса не може да представи някаква художествена цел за театъра — в смисъл: простор за абсолютната реалистика на актьор и режисьор. Но, разбира се: и „Призраци“, като всяка друга пиеса, може да бъде щедро разрушена и погребана под безбройни повърхностни подробности, които отнемат живота на всяка пиеса и на всяко изкуство. Така е било и при покойния шеф на натуралистичния театър в Германия Ото Брам, така е и при Райнхарда: тук не съществуват никакви призраци при постановката на пиесата „Призраци“; то значи — не съществува самата пиеса, тя е загубена между външните подробности.

Пелеас и Мелизанда: безсмислена е онази предварителна забележка, онази предпоставка на всички театрални критици, че лицата на Метерлинковите грами били от един чужд приказен свят¹; такова едно впечатление от драмите на Морис Метерлинк произли-

¹ Вж. напр. в книгата на Siegfried Jacobsohn върху Max Reinhardt, Berlin, 1910, Erich Reiss Verlag, стр. 55.

за от това именно, че самите грами са построени върху художествените основи на една абсолютна реалистика, на един абсолютен примитивизъм, който напомня картините на Ботичели или английските прафаелити от средата на 19 век. Драмите на Метерлинк се развиват толкова в един приказен свят, колкото и „Хамлет“, или „Крал Лир“, или „Макбет“. Само че в тях ритмичният примитивизъм е доведен до съвършенство; и актьорът може да ги играе точно тъй, както му предписва авторът, без да се бои, че ще сбърка в пътя към своята художествена цел.

Самото действие в „Пелеас и Мелизанда“, както и във всяка друга Метерлинкова пиеса, е съвършено опростено, фабулата е най-обикновена, интрига почти не съществува; съществува обаче непогрешното художество в изпълнението. Пелеас се влюбва в жената на брата си, Мелизанда, но съвсем неусетно, безшумно, небрежно. Патосът на неговата любов е една небрежност (nonchalance), която се разлива кротко и тихо с ритъма на стансовия трохей. Този ритъм владее в неговите движения, в неговия глас, в неговите чувства, в неговите желания. Гласът му е звучно тих, еднообразно миньорен; ходът и движенията му са прилични на един бавен танц; в това стои целият Пелеас; цялото драматическо лице Пелеас може да се изрази само в простотата на външната линия. — Към тази nonшалантна плавност се прибавя у Мелизанда трепетът на една боязливост: („Не ме докосвайте! Не ме докосвайте!“), и тишината на една зрачна мечтателност. Цялата пиеса има ритъма на един бавно мечтателен танц. Простотата на декорите в същия този ритъм се разбира от само себе си. Гората, в която Голо намира бъдещата си жена Мелизанда, може да се предаде само с една зелена проекторна светлина, пресечена от няколко черни линии (стъблата на дърветата). Кулата, на която стои Мелизанда, ще бъде тъмносиня сред

вечерния зрач, създаваща една ритмична хармония с русия поток на косата ѝ. Входът на пещерата: един черен отвор, върху който пада бледозелена лунна светлина. (В груза една пиеса на Метерлинк — „Алагуна и Паломид“, — дето четвъртото действие става в една пещера, всичко може да се предаде само чрез синьо-виолетови светлини върху тъмното платно.) Няколко гуми за музиката в драмата; някои сцени от „Пелеас и Мелизанда“ могат да се играят при тиха музика зад сцената, която да усилва и допълня общата ритмична линия¹, а някои пиеси — напр. „Седемте принцеси“ — могат да се играят цели под звуците на една тиха музика. В края на краищата театралното изкуство е изкуство, което включва в себе си средствата и ефектите на всички други изкуства: музика, живопис, поезия, танц („Саломе“ от Уайлд например) и пр.

Един цар: тази единствена по силата си трагедия в античната литература е връх и образец на всяка драма. Действието е едно, просто, едва не без движение, но с неимоверна сила на трагизма: затова именно, че майсторската ръка на Софокла е сложила и насочила това действие по ритмичната наклонност на едно перпетуелно движение, една непринудена, непрегизвикана психологическа завързаност на моментите, която се развива постепенно в едно все по-голямо и по-голямо ритмическо напрежение, завършващо неминуемо с един внезапен разлив. — Един е човек, нагледен с всички добродетели на младостта и щастието: сила, красота, жизнерадост, царствено величие и преди всичко — остър, неотклонен ум (това е човекът, който е разгатнал гатанката на Сфинкса), но на този неотклонно остър ум той става жертва: главното действащо лице на трагедията стои във нея: пръстът

¹ Цялата пиеса „Пелеас и Мелизанда“ е готолкова музикална в своята същина, че е изкусила Клод Дебюси да ѝ напише музика.

на една невидима Съдба. Един гири един престъпник, убиеца на баща си, а това е сам той; но той не го знае, той не знае баща си, знае, че е убил един човек, но не знае, че той е баща му, не знае, че се е оженил след това за царицата Йокаста, която е майка му — докато най-сетне падат всички завеси на неведение и лъжовно щастие и Един си избожда очите. Вярата в своето чисто щастие: „О! аз съм син на Щастието!“ — това неволно заслепление — и, от друга страна: острият ум, който неотклонно гири, и царствената мъжественост, която няма да отстъпи пред нищо: това създава ритмичната линия на драматическото лице Един. Един отгръпва с един величествен жест пурпурната завеса пред входа на двора и се появява на стълбите, дето в печален напев народът зове: „Едине! Едине!“ Той е само с една бяла риза, препасана с пълстър пояс, жезъл в ръката и червена лента на челото. Проста, бяла фасада на двора, бели, каменни стълби и върху тях Един — това е цялата проста външност на трагедията. Един гири виновника за нещастията на града Тива: той е цял само дирене, с твърдата вяра, че той е син на щастието — това е основната, ритмичната линия в играта на Едина: наведен напред, с остър поглед, увлечен, смел, неотклонен. Това *напрежение пред един изход, който се не знае и не съзнава*, владее всички лица и цялото действие — то е ритъмът на трагедията „Един цар“.

Да се изложат в една книга всички подробности на една игра, създадена по законите на една абсолютна, ритмична реалистика — значи: да се напише цял един режисьорски проект за инсценирането на тази или онази пиеса — а това е невъзможно; то може да се покаже най-добре от самия режисьор при инсценирането на една пиеса. Но от това, което се каза дотук, се вижда ясно, че при безусловно необходимата Абсолютна реалистика в театралното изкуство важ-

но е едно: да се избягнат всички натуралистични подробности, които могат да направят една пиеса в своето действие и лица „естествена“, „истинска“, защото не това е целта на изкуството, а — да се остави изкуството да съществува като *изкуство*, като творчество на духа: това е тъй нареченото *монументално изкуство*. Videant consules!

Едно обаче: върховната примитивност, в която се съдържа художественият елемент на сценичното изкуство, обхваща както обстановката на сцената, тъй и самата игра: всичко онова, което се нарича дикция, интонация, мимика и пр. Това са понятия свършено опасни. Защото отвеждат тъй лесно към онова, което се нарича „театрална поза“, „шаржиране“ и пр.

Говорът на сцената: задачата на актьора е да оживи думата, да даде на мъртвата напечатана дума нейния жив смисъл и нейния звук, нейната музика. Обаче колко често актьорът изнасилва думата в името на онова, което се нарича „преживяване на сцената“! А това не е нужно. Една дума, възпроизведена в своя смисъл и музика, е достатъчно в състояние да преживее сама себе си (една дума, възпроизведена в своя смисъл и музика). Стъпвайки изключително върху този прав принцип, берлинският футуристически актьор Рудолф Бломнер — мъж с големи способности — създава цялото свое изкуство. Той оставя всяка дума да съществува и действва самостоятелно — като ѝ предава (чрез произношението) нейния смисъл и музика, Бломнер произнася напр.: крр-ъ-в; дълбо-ко; ужжас и пр. Тук не е нужно да се извика думата „ужас“; произнесена така — ужжас, — тя съдържа в себе си всички свой смисъл, който ще се схване дори и тогаз, когато думата се каже с най-тих глас. Защото така тя съществува със смисъла на своя звук, на своята музика. И притежава ефекта си.

Кръстлю Сарафов обаче — актьор от голяма величина — постига своята сценична цел, своя ефект,

не чрез музиката на отделната дума, а чрез общия каданс на речта си: една върно избрана и точно размерена напевност, която превръща говора в речитатив. Но в това именно се съдържа художествената красота: речта и думата са освободени от всяко насилно преживяване и преживяването намира изражението в темпа и модулацията на самата реч. „Да бъдеш или не...“ — как се говори, как се вика този монолог! А той може — не, той трябва да се произнесе бавно и на една и съща нота (сол); важен е тук само темпът, паузите, кресчендите и декресчендите на темпа.

По този повод — говорът — две думи за една работа от много голямо значение, на която обаче не се отдава обикновено никакво значение: тембърът на една роля; и 2-ро: хармонията в тембъра на всички роли помежду им. Това е работа, която се предоставя на художественото чувство на режисьора: нека той го има. Въпросът е: може ли Хамлет да бъде и тенор, и бас — безразлично ли е това? И — съотношението, хармонията между гласовете — напр. на Макбет и Леди Макбет: или — на Пелеас и Мелизанда.

Мимиката: ето една вещ излишна и ненужна — черното престъпление на всеки актьор. Защо е нужно гърчене на лицето, когато всички могат да изразят очите? Художествената примитивност в театралното изкуство изисква обуздаване на мимиката. Един човек, който прави твърдо впечатление в това отношение е кинематографическият актьор Бернд Алдор: той няма никаква мимика, никакви жестове, никакви движения — а това действа силно.

В пътя към монументалното изкуство на простотата — важен е преди всичко принципът: простота; дирене на основната ритмична форма и линия; възсъздаване на ритъма на отделните граматически действителности: абсолютна реалистика, стил. Това е театралното изкуство, което трябва да се желае.

ХУДОЖЕСТВЕНА ДИАГНОЗА НА БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР

448

Гео Милев. Том II

СТАТИЯ ПЪРВА

Голямото театрално лобопитство, което съществува у нашата публика, особено днес, след войната, не би трябвало да пощупва на театралните управления нечестивата мисъл: че това лобопитство е лобопитство на тълпа, която зове: *rapem et circenses!* (хляб и удоволствия), че това лобопитство трябва да се насити — безразлично с какво; че това лобопитство може да се насити за сметка на светото призвание на театралния институт; че задоволяването на това лобопитство позволява — едва ли не — опорочаване на онова изкуство, в името на което театралните жреци са дали обрек да *свещенодействат*. Не! Време е да се съзре грешната стъпка, време е да се произнесе името на горчивата истина — още повече днес, когато българското театрално дело има зад себе си един поне 15-годишен свободен живот, още повече днес, когато се говори за някакво буйно театрално процъфтяване. Защото — уви! — в края на краищата това процъфтяване не може да бъде нищо друго освен една метаморфоза, едно трансформирано продължение на онази банкерска жажда за печалби, която намери простор за крилата си през време на войната и днес — при нейния край — дири и мечтай запазване на това изгодно състояние — и ето: театралното изкуство разкрива примамливи хоризонти — не остава нищо друго, освен да се създават акционерни дружества, акции, акции...

Безспорно, театралното изкуство, което е неизбежно заставено да разполага със средства, много по-

широки от лист бяла хартия, четири корди и лист с петолиние или едно опнато платно и четка, напоена с боя — безспорно, театралното изкуство е същевременно и търговско предприятие. Обаче изкуството? — Ето въпроса.

Защото ръководителите на културния живот в онази сграда, над чийто вход е написано не „цирк“, не „вариете“, не „кабаре“, не „кинематограф“, а — „театър“, са поели неизбежен художествен ангажимент спрямо ония гости, които те канят и очакват да встъпят в тази сграда. Или може би те смятат, че тези гости ги освобождават предварително от всякакъв художествен ангажимент? Че тези гости се отказват предварително от каквато и да било потънка, по-художествена храна? У нас, в България, такава мисъл е не на място и без оправдание. Българската публика е девствена целина, първобитна пръст, която може да роди обилна златна жътва, а да се посява в нея плевел и къклица — е културно престъпление с предварителна безапелативна присъда — културно злоупотребление.

Дали обаче обилно народените нови, частни „театри“ в столицата схващат тъй ясно смисъла на своето художествено призвание като цел и отговорност? Нека оставим настрана оперетите, чиято цел е очевидно и безспорно забавата, зрелището; обаче — сериозният драматически театър „Корона“? Може би неговият директор Матей Икономов, стар деец в полето на театъра, да си има своите заслуги — и има ги, безспорно; обаче то са заслуги във и за едно време, което е отдавна минало, едно време, в което вкусът, разбиранията и работата на г. М. Икономов са имали своето място и своята цена, днес това време е отдавна минало! И да продължаваме властта на ония ефекти и ценности преди 15 години, означава застой. Днес българското театрално изкуство изисква крач-

449

За един нов театър

ка напред отбъд Фулда, „На дне“ и „Химнът на нищетата“. С такива антихудожествени абсурди като напр. „Химнът на нищетата“ могат да се затрогнат само души, които стоят на едно първобитно, още грубо антропологическо стъпало. „Онези древни — груби и пуси — души, които, както казва поетът, не виждат в болката друго освен животинската тревога на плътта.“ Или души, които не желаят друго освен ефекти, способни да приведат в движение мускулите на смеха. И това е репертоарът на театър „Корона“, това е целта и цената на този репертоар; това е още повече целта и цената на *разбирането* и режисьорската *техника*, с която се довежда до изпълнение този репертоар. А за средствата не може и да се говори. Липсата на средства и задоволяването или макар и примиряването с тази липса допълва още по-добре представата за цената на разбирането и режисьорската техника в „Корона“. — Но какво да се прави, когато „Корона“ (що за нелепа фирма!) е преди всичко акц. д-во, а след това „театър“? Целта оправдава средствата.

Но — следва най-големият грях в областта на българското театрално изкуство: Народният театър, който претендира да бъде стожер на това изкуство.

СТАТИЯ ВТОРА

Репертоарът: това е първият важен въпрос. Репертоарът подбужда и храни художественото творчество, репертоарът изисква художествените средства и открива простор за тях, репертоарът дава образа — художествен или нехудожествен — на театралното изкуство.

Репертоарът на Народния театър?

Всеизвестна истина е, че всеки държавен театър,

наврег — и на Запад — е обикновено пазител на рутината, обскурантизма и регреса в театралното изкуство. Но у нас, дето доскоро Народният театър беше — пък и е — единствен подслон за театралните артисти, работата би трябвало да изглежда иначе. Би трябвало да изглежда тъй, че да не бъде малката, нещастна България (но с претенции за бърз културен напредък) лишена от един поне чисто художествен дом в полето на театралното изкуство; лишена от един културен фактор, който по силата на своята същина — би могъл да бъде съсредоточие за целия художествен живот на страната (тъй като театралното изкуство съчетава в себе си елементите на литература, живопис, музика и пр.).

И наистина изглежда, че Народният театър вържи много на това. Голям дял от неговия репертоар съставят оригинални български пиеси: като се почне от „Хъшове“ и „Борислав“ и се свърши с министерската пиеса „Под старото небе“ от Цанко Церковски — драматически абсурд от първа величина. Но — тъй разбира Народният театър своята задача; задача похвална и велика: да насърчава родното изкуство. А какво представлява това изкуство? Списъкът е чудовищен: „Борислав“, „Старият воин“, „Не бил достоен“, „Пленникът от Трикери“, „Мъжемразка“, „Врази“, „Под старото небе“ и т.н. Защо са отхвърлени трагедиите на Д. Стерев обаче? Или може би не го познавате? Потърсете го; безбройните негови грами и трагедии са издадени в Бургас. Но Народният театър върши неправда: би трябвало да се застъпи и за славата на Д.-Стеревите исторически трагедии, щом се застъпва за *славата* на изброените по-горе драматически бисери; противното е грубо оскърбление на логиката. Но по въпроса за оригиналния репертоар на Народния театър са говорили вече отдавна мнозина други — и много. Нека признаем: нямаме

художествени произведения в областта на драмата; по-добре така, отколкото да се заемаме с поставяне на художествени недомислици и нелепици. Това е убийствено и за името на театъра, и за таланта на артистите. Но нима мисли Народният театър за своето име и за таланта на своите актьори? Всеизвестно е: в художествено — пък и в друго — отношение актьорите в Народния театър са били винаги малтретираны по най-безчовечен начин. (С изключение, разбира се...) И наистина, какво по-голямо малтретиране за един артист от това — да му се даде една роля напр. от „Под старото небе“?

Но добре: веднъж застанали пред една яростна липса на оригинални български пиеси — или, по-добре: изобилие от абсурдни български пиеси, — би трябвало да спрем внимателния си поглед върху чуждата драматическа литература. Десет сериозни пиеси от Шекспир, Ибсен, Толстой, Метерлинк и други стотици нелепи фарсове, полуфарсове, тенденциозни драматически групи и гр.т. — това е чудовищният пасив на българския Народен театър за един период от 10-15 години. Би могло да се напише цял обвинителен том „Главоломният упадък на Народния театър“, който ще бъде една ужасяваща фотография на художествената дейност на този гържавен институт. Всяка нова година е била за Народния театър една бездна, по-дълбоко падение в *художествено отношение*. Днес той прилича на европейски фарсов театър от втора или трета ръка. И изглежда, че бъдещите перспективи на Народния театър се концентрират в понятието „фарс“ и „забава“. И каква гаранция за актьора, че ще може да прояви и развие таланта си, своето художествено творчество в пиеси, в които липсва каквото и да е художествено творчество, следователно и роля, която да предостави що-годе художествен материал за този, чиито плещи се обременяват с нея?

Но — безогледен, без вкус и без начало при избора на своя репертоар — Народният театър е не по-малко безогледен и при изнасянето на пиесите, и при раздаването на ролите; впрочем тези две работи са една с друга. Режисьорската стойност на Народния театър е отделна — и огромна — глава за себе си; може би най-страшната глава в историята на този театър. Липсата на режисьорски талант у нас, която е заставяла Народния театър да дири такъв винаги в странство, е била с невероятно гибелни последици за художествената работа на театъра. И що? — Какво остава, наистина, от последната новост на Н. Т. — „Кендига“ от Бернард Шоу, — ако ѝ се отнемат пицините, заблудяващи окото декори? — може би нищо повече от това, което е напр. „Корона“. Този Кашеров, със своите ужасни пшкания, този Петко Атанасов, със своя несъразмерен *шарж*, плод на Московския художествен театър, този Генков, със своите неотклоними заклинателни жестове и писклива безпомощност, и особено — тази Златина Недева, със своята невъзможна, покъртителна фигура и със своите невъзможни на английска почва маниери: всичко това спомага за окончателното проваляване на и без това бледната и безпомощна мистерия (?) „Кендига“ (или по-право „Кандига“!). И особено преди всичко: защо е дадена заглавната роля на Зл. Недева? Знае ли и разбира ли управлението на Народния театър това? Оправдава ли самото то, за себе си, това свое действие? Може би! И това показва количеството и качество на неговите художествени разбирания. А „Хега Габлер“, а „Сафо“? Нима има нещо по-нехудожествено и по-невъзможно от Зл. Недева в тези роли?

Но невъзможно е да се изброят тук, на това място, всички художествени грешки и престъпления на Народния театър. Моята цел е само — да отбележа техния характер. То са грешки на директора, грешки

на драматурга, грешки на режисьора, грешки на техника, грешки на декоратора (но това последното е грешка на всички почти днешни театри, преди всичко на Московския художествен театър напр. и неговите подобни; на друго място аз съм говорил повече за това).

СТАТИЯ ТРЕТА

Знайно е и лесно понятно е, че театралното изкуство се изгражда и крепи върху един постамент, съставен от цял ред художествени данни, материал, пригоден за художествено градиво и художествено зидаване, материал, без който не може. Главно място между тези необходими за театралното изкуство художествени данни заемат актьорът и режисьорът. Историята на театъра от последно време е доказала, че творчеството в театралното изкуство принадлежи на режисьора (това, което по-рано са наричали театрален директор); а актьорът е само главната маса в ръката на режисьора, на театралния ръководител, само главният материал, необходим за създаването на театралното изкуство, необходим за художественото творчество на режисьора. Актьорът в ръката на режисьора — това е глината в ръката на скулптора. Актьорът с добри качества и режисьорът с добри качества — като се остави настрана техническата, декоративната част, — тези две работи създават театралното изкуство.

Какво би трябвало да бъде то, театралното изкуство, художественото дело, художественото творчество, в полето на театъра — това е главният въпрос при художествения разбор на една художествена неразбория, какъвто е българският театър. Безспорно. Обаче какви са средствата, какви са художествените данни, художественият материал, нужен за съз-

даването на това художествено дело, театралното изкуство, което стои — и ще продължава да стои — и трябва да стои — като задача, пръв въпрос, пред българския театър? Режисьорът и актьорът?

Да, режисьор нямаме; или, по-добре, няма какво да се говори за това, което имаме.

Сегашните двама „заместник-режисьори“ на Народния театър, г. г. Кр. Сарафов и Сава Огнянов, не са показали още нито един режисьорски жест, който да би опровергал с цената си цената на добрата театрална аксиома: актьорът е най-лошият режисьор. Изглежда, като че днешното режисьорско ръководство на Народния театър няма със своя пасивитет ни каква друга цел освен целта: да бъде може би безцелен хранител на онова безценно наследство, което пакостни чужденци оставиха на българското театрално дело. За Шмаха има наистина запазени между актьорите добри спомени, това е важното. Защото онова, което остави Шмаха в наследство, онова, което той можеше да остави в наследство — то не е нищо друго освен: онази старинна рутинна, заветвана от театъра на миналия век, за която впрочем ми е думата, против която ми е думата... Но за това по-после: при въпроса за целта и бъдещия път на българското театрално изкуство.

Обаче въпросът за художествената дейност на един режисьор изтласква пред очи и друг един въпрос: актьора? Режисьор нямаме, но имаме актьори — у които обаче личат следи от ръката на случайните режисьори. И какви са, какво са актьорите, които имаме? Преди всичко, разбира се, актьорите от Народния театър?

Отговорът гласи: в най-добрия случай — неразорана целина; в най-лошия случай — буренясала нива, заплетена в бурена на рутината и шаблона. Актьорите, които имаме, са безспорно хора с дарование — повече-

мо от тях. Но що от туй? — дори и най-даровитите стоят под облака на една страшна угроза: да похабят себе си посред наследената — родна и импортирана рутина, — да заглъхнат сред бурения на всевластния шаблон и — сред безбройните пречки, които често умишлено им се поставят — да загубят вяра в своето дарование и в своята цел. Българските актьори — те са рицари без вожд, те са мореплаватели без звезда; защото не е имало и няма кой да напъти онова стремление, онази жажда към истинско изкуство, която съществува у тях, както и у всеки, който носи една божествена искрица у себе си. Вожд, път, напътствие — това е викът, това е законът на часа, това е лозунгът, нужен за българския театър в наше време.

Върховен дълг в този случай лежи пак върху Народния театър, огнището на българското театрално изкуство: дълг спрямо българския актьор. Но всред онова съвършено художествено безкомпасие, в което се намира ръководството на Народния театър, може би то съвсем и не се смята дължно да помисли за това. То не се е попитало може би нито веднъж: защо му са собствено тези актьори, които носят на визитната си картичка „актьор от Б. Н. Т.“; за него те са само — обикновени чиновници.

Ако въпросът за работата на актьорите в Н. Т. — работа адекватна с една художествена задача — беше ясен за управлението на този театър, — нямаше да се държат „на служба“ хора, които не служат за нищо; хора с минали заслуги към българското театрално дело; хора синекуристи; хора, които едвам-едвам са годни за една или две роли, и т.н.

Много способни хора стоят вън от Н. Т., а вместо тях са прибрани и приютени, като в пансион, други, които са само излишна тежест — и за изкуството, и за държавната хазна. И по отношение на своя

персонал, в художествената оценка на своя персонал, българският държавен театър показва същата онази безпринципност и неведение, които са присъщи на всеки държавен театър. А това не трябваше да бъде, тъй като нашият Н. Т. е един и върху него лежи знакът на едно висше и трудно призвание.

Един „черен списък“ на Н. Т. би включил върху своите страници поне половината от сегашния му артистичен персонал. Или — управлението на Н. Т. се бои, че не ще намери други, по-способни актьори? Ни най-малко! То не се бои от нищо. То не държи на способностите на своите актьори. Онова, което е способност в Н. Т., то е способност, израснала из собствените свои усилия — въпреки всички пречки и художествени поквари, — или способност, непоковарена още. Талантите, които имаме, са таланти самородни. Обаче театралното управление не полага никакви грижи за проявяването на тези млади способности, които имаме, никакво старание за тяхната оценка, самоопределение и развитие. А способности, а актьори имаме. Едно добро и съвестно око би открило лесно житото между плевела; една ревностна ръка би разчистила занемарената нива, която ще може да даде след това своя добър плод. Защото почти всичко в Н. Т. е занемарена — бурениясала или неразорана — почва, която ражда само лоши плодове! Такива, каквито са сега нашите актьори, преди всичко — актьорите на Н. Т., както са възпитани и както се напътват, — те не са, наистина, пригодни за нищо друго освен за репертоара, за гибелния фарсов репертоар, който съществува. Затова именно всичко по-сериозно, което се изнася на сцената на Н. Т., пропада в художествено отношение. Имаме актьори, обаче нужно е ново направление, нов път, нова цел — и съответното на тази цел превъзпитание на актьора.

СТАТИЯ ЧЕТВЪРТА

458

Гео Мисев. Том II

Че имаме известен брой актьори с природно дарование, макар и зле напътени, това е едничкият утешителен факт в миналото и настоящето на българския театър. Утехата на този факт е вяра, която гласи: може да се създаде един художествен, истински театър, едно истинско театрално изкуство в България. И зла воля, невежество или поне заблуда има у онзи, който не вярва в утехата на този едничък малък факт: че имаме няколко граматически таланти. Онова свършено граматическо изкуство, което желаем, за което мечтаем, към което се стремим — не, то не е химера. То е една наложителна възможност. И заблуда, невежество или поне зла воля има у онзи, който поставя прегради пред тази възможност: онзи, който изместя тази художествена възможност в нехудожествени и всевъзможни блудкавости — били те фарс или оперета.

Против всичката онази негативност, която е настоящето на българския театър, стои тази художествена възможност, която е бъдещият път, задача и цел на всяко изкуство: изкуството — против блудката и безсмислена забава, истинският художествен театър — против зрелището. Целта е: изкуството; художественото творчество; монументалното изкуство; голото изкуство; изкуството. То значи изкуство, освободено от каквато и да е тенденция; изкуство, освободено от каквато и да е несвойствена на изкуството цел; изкуство, освободено от фалшивите средства и похвати на ефекта и зрелището; изкуство, освободено от бремето на рутината и шаблона; изкуство, освободено от всичките вериги на миналото; изкуство, най-сетне, освободено от веригите на търговската спекула.

Две точки съдържа бъдещата програма на българското драматическо изкуство: репертоара и изпълнение на репертоара (режисуровка). При формулирането на тази бъдеща програма не трябва да се изпуска отпред очи принципът: изкуството е изкуство, а не действителност; изкуството има свой собствен мир, своя собствена действителност; изкуството служи на тази своя действителност — на себе си; изкуството — в дадения случай: театърът — не е възпитателен институт, не е „училище за народа“. Това са основни аксиоми на всяка естетика.

Първа точка: репертоарът. Онова, което казах дотук за сегашното състояние на българския театър, очертава донякъде и характера на бъдещия репертоар, нужен на онзи художествен театър, за който е дума тук. Този бъдещ репертоар трябва да бъде пряко противоположен на всичко онова, което досега е било репертоар на българския театър. Този бъдещ репертоар трябва да бъде съставен от пиеси, чужди на всяка патриотическа или политическа тенденция (както напр. „Борислав“, „Старият воин“, „Не бил достоен“, „Трибунът“, „Израел“ и др.); пиеси, чужди на всяка социална тенденция (както „Химн на нищетата“, „На дне“, „Надежда“, „Празникът на мира“, „Плодовете на просвещението“ и др.); пиеси, чужди на всяко морализиране и нравоучение (както „Лес“, „Краят на Содом“, всички Шилерови трагедии и пр.); пиеси, които да не са прост ефект, бенгалски огън или смехотворно развлечение (както например „Кин“, „Дамата с камелиите“, „Дамата от № 23“, „Синята лисица“, „Съпругът на госпожицата“ и стотици други...). С една дума, бъдещият репертоар на българския — и на всеки впрочем — театър трябва да бъде репертоар художествен. Само върху такъв един репертоар може да се създаде истински художествен театър и истинско сценично изкуство; само такъв един реперто-

459

За един нов театър

ар може да даде простор за работа на режисьор и актьор. Какво разбирам аз под думата художествен театър — това може да види всеки в моята книга „Театрално изкуство“ (издание „Везни“, 1918). Ще посоча само като примери: непознатите у нас пиеси на Стриндберг: „Мъртвешки танц“, „Соната на призраците“, „Коронна невеста“, „Сънна мистерия“, „Към Дамаск“ и другите от последния му период, които минават за начало на съвършена модерна грама (експресионизмът на духа, а не прост импресионизъм на настроението, каквито са например драмите на Чехова); Ибсен: „Бранд“, „Пер Гинт“, „Призраци“ и гр.; Морис Метерлинк: първите три едноактни, „Пелеас и Мелизанда“, „Седемте принцеси“, „Аглавена и Селизета“, „Аладина и Паломид“, „Синята птица“ и пр.; Хуго фон Хофманстал; Ем. Верхарн, Пол Клодел, „Саломе“ от О. Уайлд; „Фауст“ от Гьоте; „Манфред“ от Байрон; „Хамлет“ и „Макбет“ от Шекспир; „Егип“ и „Антигона“ от Софокла и много други.

Втора точка: постановката, режисирането. Онзи, който би се заел с поставянето върху сцена на тези пиеси, би трябвало преди всичко да проникне в смисъла (характера) и цената на тяхната вътрешна художествена постройка; защото самият характер на една пиеса диктува и характера на режисирането. Тези пиеси, които изброих като пример за чисто художествен репертоар, не са — както и всяко чисто изкуство — никакъв реализъм, никакво „копие от действителността“; и върло невежество би било, ако те се изнесат на сцената с едни грубо реалистични средства, взети направо от действителността. То значи: ако на един Хамлет или Фауст, или Пелеас, или Бранд, или Егип, или Стареца (от Стриндберговата „Соната на призраците“) — рожби на художествено творчество, лица от действителността на изкуството, — ако на тези художествени граматически фигури би

се вляло върху сцената кръвта на лицата от „действителния живот“, те ще престанат да бъдат художествени граматически фигури, ще престанат да бъдат лица от „действителността на изкуството“, ще престанат да бъдат изкуство. Те — Хамлет, Пелеас, Фауст и пр. — трябва да се изнесат върху сцената в една строго стилизирана линия, която да предава техния вътрешен художествен ритъм. Защото във всяко художествено творчество важното е: не всевъзможните подробности на повърхността, свойствени на грубото реалистично копие на реалността, а ритъмът на нещата; при въпроса за сценичното изкуство: ритъмът на движението, ритъмът на гласа (говора), ритъмът на мимиката и т.н., които вкупом придават вътрешния ритъм на граматическото лице; също тъй — ритъмът на външната обстановка, декорите, светлината, осветлението, което е част от декорите, и пр. Смисълът на тези теоретически принципи е: не трябва да се играе на сцената тъй, че зрителят да бъде заслепен от заблуджението, че пред него се разтваря един „към от действителността“, напротив, трябва да се играе тъй, че зрителят да не бъде заслепен от заблудителната илюзия на действителността, а да бъде ослепително пренесен всред висшата действителност на изкуството. Това въпрочем — което не съществува почти върху никоя сцена; толкова дълбоко и яко е впила наследствената рутина своите корени. Но все пак в много от днешните европейски театри се забелязва един стремеж за освобождение от тази рутина. У нас, разбира се, едва ли някой е помислял подобно нещо: освобождение от някаква рутина. А рутината, наследственият реалистичен шаблон — свиреп и безпощаден — царува всевластно, несмушаван от нищо, върху българската сцена. Quousque tandem?

Обаче дълг е на всички онези, които няма да ос-

танат никога доволни от художествената безсмислица на един Народен театър, на един Матей-Икономов театър, на един Свободен театър или на един Нов народен театър, да работят за абсолютното дискредитиране на тези театри, на днешния български театър, и да очакват плода на тази своя работа: онзи художествен театър, който ни липсва днес. И той ще дойде.



ТВОРЧЕСТВОТО НА СЦЕНАТА

Въпросът за творчеството на актьора върху сцената е принципиален въпрос в естетиката на театъра. Един неразрешен въпрос, от решението на който зависи цялата художествена цена на сценичното изкуство. Защото в този въпрос е включено естетическото разграничение на всички ония тъй обикновени в театралните диспути понятия: чувство, темперамент, преживяване, обработване на ролята, актьорско амлоа и пр.

Въпросът за творчеството на сцената е преди всичко въпрос за изборите и метода на това творчество; чрез какви вътрешни средства и как създава актьорът своята игра на сцената? Вътрешните средства, с които разполага актьорът при създаване на ролята си, са: чувство, темперамент и способност за преобразяване, т.е. — усет към елементите на ролята, усет към драматическата фигура и нейните действия. Как обаче действа актьорът с тези вътрешни средства, в какво психологическо състояние създава той ролята върху сцената? Какъв е психологическият процес на творчеството у актьора? — това е важният и неразрешен въпрос в естетиката на театъра.

Този въпрос обикновено намира своето привидно разрешение в мнението, че актьорът преживява на сцената своята роля. И това е неговото творчество, това е неговата цел на художник; да преживее своята роля. Дали наистина актьорът преживява на сцената това, което ни представя: възторг, скръб, отчаяние, трагична злоба, смърт? Или тук може би неговото чувство, неговата гуша, не вземат никакво

участие в това, не споделят и не изпитват този възторг, тази скръб, отчаяние, злоба, смърт? Дали в създаването на тази роля актьорът употребява само своята способност за преобразяване, само своя усет към елементите на ролята, но не и своето чувство, своя темперамент? Кое то значи, че актьорът играе машинално?

Разни актьори различно са схващали процеса на творчество у себе си; или може би различен е бил самият този процес на творчество. В своята книга „L'art et le comédien“ старият Константин Коклен заявява, че актьорът — гесп. той сам — не преживява на сцената това, което представя, а дава само неговия външен вид, външния вид на преживяване. Актьорът, според Коклена, не може и не трябва да преживява това, което представя. И той сравнява актьора с музикалния виртуоз: нима виртуозът, когато свири „Траурния марш“ на Шопена, трябва да преживява всичката скръб и мъка на музиката, за да може да възпроизведе тази музика, да я превърне от ноти в звуци? И Коклен припомня един спомен на стария френски трагик Талма, който бил веднъж тъй много покъртен от играта на една актриса, че загубил нишката на своята игра, додето неговата партньорка му прошепнала: „Внимавайте, Талма, вие се трогвате“ — и го възвърнала към съзнание, съзнание на своята творческа работа. Актьорът не трябва да преживява на сцената това, което представя — своята роля; това е мнението на Коклена.

Но против мнението на Коклена въстава знаменитият италиански актьор Салвини: „Аз се съмнявам — казва той, — че Коклен действително вярва в своята малко парадоксална теория и че се старее да я приложи на практика.“ Салвини не вярва, че Коклен играе своята коронна роля Сирано де Бержерак, без да я преживява; защото актьорът, който не пре-

живява това, което представя, е само един художествен механизъм, сглобен от всевъзможни колелета и пружини, които несъзнателно се привеждат в действие; — но липсва живот на този механизъм — и той не буди живот у зрителя, не създава, не изтръгва истински смях и истински сълзи. Обаче у онзи актьор, който преживява това, което представя, има живот, има правда. И Салвини разказва, че е виждал актрисата Ристори да плаче с действителни сълзи на сцената. Сам той, Салвини, е плакал неведнъж на сцената, понеже готолкова се е вживявал в представяното от него драматическо лице, че се е чувствал едно с него.

Същото мнение заявява и друг един велик италианец, Ернесто Росси. В едно писмо той казва: „Аз смятам себе си за велик актьор и се старая с всички средства да запазя това мнение за себе си; и затова всичките преломии на спокойствие, изненада, възторг, скръб, ужас, отчаяние, безволие и пр., включени в моите роли, — минават през моята душа, аз съм ги преживявал с цялото си същество... Моите роли, моята игра е била винаги пълно сливане на моето Аз с драматическия образ, който е трябвало да създам. Когато публиката тръпне увлечена, плаче или се радва, и бурно аплодира актьора, това показва, че сам актьорът е имал в себе си целия този флуид на възторг или скръб, който е съумял да прелее в своите зрители.“

Обаче Фридрих Митервуриер, актьор способен до безкрайност да преобразява себе си, да убива душата и чувството си зад маската на безкрайно разнообразни роли, когато са го питали: дали наистина преживява цялото това разнообразие, което представя пред зрителя, той се усмихвал със съжаление и поклащал отрицателно глава. Неговото мнение за преживяването на сцената изглежда да е било подобно на това на великия французин Коклен.

Но идва Кайни, който обявява спорния въпрос за

нерешен. За него имат еднакво право тези, които твърдят, че актьорът трябва да преживява това, което представя — само че „те дават прекалено значение на своя темперамент, на своето чувство“ — и онези, които твърдят обратното — само че „те дават прекалено значение на своя дух“. Според Кайнци не може да се узнае какво представя от себе си процесът на творчество у актьора. „Може ли — казва той — да ви отговори поетът как създава своите творения? Въпросът е неразрешим.“

Неразрешим е въпросът за самите актьори. Защото не се вниква по-дълбоко в него. Защото не се поглежда въпросът в неговата дълбока голоота: именно — че методът на театралното — както и на всяко художествено творчество, е продукт от съчетанието на средствата, които се употребяват, и художествените цели, които се преследват. Коемо значи: за достигането на тази или онази художествена цел, която си предпоставя актьорът, той употребява материала, с който разполага (глас, пластика и пр.), чрез такива или онакива духовни средства (темпераментно прочувстване или духовно проникване и овладяване) — и в зависимост от това неговата игра, неговото сценично творчество има такъв или онакъв характер. При това — целта, истинският художествен резултат, изисква своите средства, онзи вид творчески средства, чрез които е възможно достигането на тази художествена цел.

1. Ако актьорът си поставя за цел: да ни предаде едно драматическо лице с всичката илюзивна достоверност и прилика на природата, да ни представи едно драматическо лице напълно „естествено“ — това той ще постигне само със средствата на преживяването и пълното себесливане с характера и съдбата на това драматическо лице; — средства, които той ще намери в своя *темперамент*, в своето *чувст-*

во. Играта на такъв актьор, който ще преживява действително и ще плаче с действителни сълзи на сцената (Салвини, Ристори, Ел. Дузе, Росси и др.) — ще бъде игра „натуралистическа“, т.е. копие, имитация на действителността.

2. Ако обаче актьорът си поставя за цел: да ни представи едно драматическо лице, стилизирано в ритмическите контури и краски на неговия характер и действия — това той ще постигне не със средствата на темперамента и чувството, а със средствата на духа; чрез мъдрото художническо проникване и откриване на ритмическите доминанти в характера и действията на драматическото лице и тяхното художествено съгласяване в една обща концепция. Играта на такъв актьор (Коклен, Ярно, Басерман и др.) ще бъде истинско художествено творчество, което ни дава не *илюзия* на действителност, а само *алюзия*, напълнена с магическата сила на чисто художествения ефект. Такова разрешение на въпроса за творчеството на сцената дава въпрочем и поетът на „Фауст“, *Гьоте*, режисьор с 26-годишна практика. Гьоте отхвърля всяко „подражание на природата“ като „маниер“ и приема за изкуство само художествения „стил“, т.е. „надмозване на природата чрез духа“. В своите бележки върху „Декламацията“ Гьоте иска от актьора да представя едно драматическо лице така: „да изглежда“, че той, актьорът, е това драматическо лице; да „изглежда“ — това значи: да се създаде „алюзия“, а не „илюзия“.

Прочие два вида актьори: актьор на преживяването, на темперамента, и актьор на художествено стилизиране, на духа. Първият се старее върху сцената да преживее, да *изживее* себе си; вторият — да ни *представи* едно създание на художественото творчество, драматическо лице — плод на изкуството. Първият представя себе си на своето чувство (тем-

перамент); вторият — на своето сигурно, предварително стилизиране. Първият импровизира чрез чувството си; вторият ни дава механически отпечатъци от един предварително (и старателно) създаден релеф. Първият се движи на сцената между многобройните рискове на чувството (емоцията); вторият е непогрешим, защото е предварително установен. За първия съществува възможността: да не успее да преживее известен граматически момент, известна психологическа ситуация; вторият е навсякъде еднакъв.

Кой би отрекъл? — че емоционалната импровизация е едно несигурно и нееднакво в резултатите си изкуство; и че *стилизирането* по законите на една ритмическа линия, което ни дава *алюзия*, вместо *илюзия*, *синтеза* вместо *анализа*, *есенция* вместо *натура*, е тъкмо онова художествено творчество, което ни дължи художникът.

Актьорът на импровизацията действа по един, крив от художествено гледище, метод: той се старае да обладае една роля с онези природни средства на глас, жест, ловкост и пр., които му дава неговата елементарна дарба, — старае се да влее себе си в ролята — и да играе *себе си* на сцената. Но — казва Гьоте — „актьорът, който играе себе си на сцената, не е актьор!“ Такъв актьор е актьор с най-ограничено амплоа, — макар че тъкмо такъв актьор претендира винаги за „широко амплоа“, като вярва, че с природните средства на елементарната си дарба той може да създаде всяка роля. И освен това такъв актьор — колкото и чудесно да играе себе си — не създава, не твори изкуство; неговата игра е винаги импровизирана природа, но не и — художествено творчество.

Като единствено справедливо средство на творчество върху сцената Гьоте открива и прокламира само: способността на актьора да преобразява себе си; (а не да играе себе си). Това значи: актьорът, кой-

то иска да твори изкуство, трябва: не да влее себе си в ролята, а обратно — да влее ролята в себе си. Тогава той няма да играе *себе си* на сцената, а — ролята. Само тогава актьорът ще може, наистина, да работи, да изработи художествено ролята си. Само тогава актьорът ще може да се откъсне от онази рутинарна натуралистическа примитивност на творчество, свойствена на стария театър, и да напъти своето творчество към един висш *примитивизъм*, който е цел и тенденция на съвременния театър и съвременното изкуство въобще; т.е. художествено творчество с един *минимум* от средства.

Парижката театрална хроника за 1912 година отбелязва: Theatre Chatelet — „Саломе“ от Оскар Уайлд; Саломе — Ида Рубинщайн; Ирод — д-р Макс. Но през цялото представление публиката, нахлула от булевардите в театъра, се смее цинично, като си прави всевъзможни изопачени алюзии на това, което се говори на сцената. Най-сетне д-р Макс, големият артист, възбуден от гържанието на публиката, прекъсва играта си, излиза напред и казва следната кратка реч: „Съжалявам безкрайно, че съм принуден да прекъсна своята творческа работа като художник на сцената, да изляза вън от този интимен психологически момент, в който ме поставя сцената — но аз не мога да не сторя това, понеже: там долу, в партера, се е събрала цяла една тълпа от глупци, които се смеят през всичкото време и смущават творческото спокойствие на артиста. Нека тези господа знаят, че сцената не съществува, за да им доставя смях и веселие!“

Докато в съзнанието на публиката не умре старобремското схващане за актьора като „комедиант“, партерът на Народния театър ще придружава със смях всяка дума на Вили Яников, Федя Протасов, Дяволът, Георг Сабо, Никита, Барон фон Шметау и всички други драматически образи, създадени от творческата мощ на Кръстю Сарафов. Дотогава българската публика няма да знае, че когато на сцената играе Кръстю Сарафов — пред нея стои именно Кръстю Сарафов — един сериозен и голям художник. Дотогава българската театрална критика — ако съществува такава — ще отминава с равнодушие край името Кръстю Сарафов също тъй, както се отминава

на улицата някой срещнат търговец или чиновник в това или онова учреждение. Дотогава Кръстю Сарафов ще стои самотно издигнат над нашия живот, отделен от него чрез скромността на големия творчески дух.

Има актьори, които творят чрез *наблюдение* — и създават *правда*: създават — възсъздават — характерни типове от външния живот; създават верния или лукавия слуга, добрия или строгия баща, скъперника, интриганта, чиновника, сводницата, кокетката и пр. — възсъздават, имитират на сцената определени (което значи външни) характери. Има други, които гирят да доловят в един драматически образ, в едно драматическо лице себе си — да вляят *себе си*, своя *темперамент* в това лице — да играят себе си в това лице. Кръстю Сарафов принадлежи към онези редки актьори, които проникват в душата на едно драматическо лице, стараят се да вляят тази душа в себе си, да погълнат цялата психологическа сложност на това драматическо лице и да извадят из себе си неговия художествен образ. Това е истинският творчески път на сценичния художник. Това е тъй нареченият „драматически актьор“ — по-право: *психологически* актьор; а психологическото изкуство е истинското изкуство, казва някъде белгийският художник Felicien Rops.

Такъв е предварителният творчески път, предварителният *психологически процес на творчеството* у всеки художник — такъв си го представям аз и у Кръстю Сарафов: художникът възприема, натрупва в душата си преживявания, душата ги асимилира, преработва, слива скръб и радост, тревога и отчаяние в една едноформена латентна психична маса, из която след това талантът изработва, създава художествения образ. Поетът, живописецът и музикантът натрупват в душата си своите собствени преживявания, чувства и емоции — една латентна психична маса, из

която след време се ражда една лирическа поема, една картина или една соната; актьорът влива в душата си преживяванията, чувствата и емоциите на онези лица, които му предлага в една драма или трагедия поетът — една латентна психична маса, из която се ражда художественият образ на Хамлета, Федя, Освалда, Макбета, Егина, Саломе, Маргарита и пр. Творчеството на актьора прочее живее с кръвта на чужди преживявания, чувства и емоции, чужди скърби, радости, тревоги, страдания. Аз не искам да виждам на сцената актьора, неговата душа, неговия образ, а образа на героя, който той ни представя.

В това преобразяване на актьора е включен неговият талант, способността за такова преобразяване е неговият талант. Колкото по-голяма е тази *способност за преобразяване*, толкова по-голям е талантът на актьора. Кръстю Сарафов притежава тази способност в големи размери. Не способността му да бъде и комичен, и трагичен на сцената, а способността му да бъде Федя, Дяволът, Ромео, Вили, Хеншел и всичко онова, което още не е бил: Хамлет, Пер Гинт, Егин, Клавиго, Фауст, Пелеас и много други; способността му да проникне в техните души и да погълне в себе си техните радости и страдания.

Този въпрос — който ще се изрази в края на краищата в питането: *какви* създава Сарафов своите драматически лица? — е свързан неразделно с въпроса за *художествения метод и средствата*, с които той създава: *как* той създава тези драматически лица? Как, по какъв начин художникът изважда художествения образ из латентната маса асимилирани, чужди — на драматическото лице — преживявания?

У Сарафова — както у всеки модерен майстор на сценичното изкуство — самото сътворяване на художествения драматически образ е съчетание на типичните, *основните линии* на този образ. Изпущат се,

изоставят се страничните линии (които съставят подробността), за да изпъкнат основните линии — същността. По този начин Сарафов създава винаги напълно *стилизирани художествени образи*. Вътрешната борба, горчивите колебания в душата на Федя напр. Сарафов предава не с дълбока мимика и конвулсивни жестове (нещо твърде обикновено за актьора при силни драматически положения) — а без мимика, само с една голяма пауза, през време на която едната ръка преминава бавно отдолу нагоре по тялото, като да дири път навътре в душата, като да дири нещо загубено вътре в душата (този жест на Сарафов в „Живият труп“ — веднага след срещата със Саша — е типичен пример за символиката на жестовете). Сарафов действа с един минимум от жестове и мимика — почти без жестове и мимика. Все пак големият сценичен художник ще намери винаги средства у себе си, за да изрази онова, което иска да изрази — *без* да си послужи с лесното, близкостоящото и баналното средство на жестовете и мимиката. И в това се състои величието на големия художник: да изразиш с две средства онова, което друг би изразил — а може би не би изразил — с десет средства. Впрочем намаляването броя на средствата до един *минимум от средства* е искане, което художествената цел налага на художника. За да достигне един стилизиран образ, съчетание на основни линии, Сарафов е застава да се освободи от многобройността на средства, с които би постигнал може би един образ, претоварен с подробности, но не един стилизиран синтетичен образ — което значи: *един художествен образ*. Това намаляване на средствата до минимум е една основна тенденция във всяко *модерно изкуство*, във всички клонове на изкуството: в живописа многообразието от краски и линии се замества от една проста черна линия (всички модерни художници след Ронса, Ходлера, Мунка и Ван

Гога) — в поезията многосложността от чувства и идеи се свежда до лирическа символизация в един образ. Сарафов изоставя мимиката и жеста, за да изрази всичко с гласа. Той не притежава широк, силен глас, но гласът, който той притежава, е способен за най-тънка модулация, за най-разнообразни вариации: той е глас във властта на един силен художник. Също Басерман: неговият глас е остър, грапав, хриплив, ужасно немелодичен — но глас на Басермана. Не гласовият материал има значение за сценичния художник, а действието с този материал. Сарафов действа със своя гласов материал тъй, че — без да бъде музикант — неговата игра излиза като музика: той знае да вложи каданс в речта си, да бемолира или кресчендира гласа си — гето трябва, да спазва паузите, да повиши или понижи тона. Именно *чувството за художествена мярка* в средствата, мярка при композицията, създава художественото произведение. Впрочем онова, което прави художественото произведение *художествено*, това не е самият *материал от преживявания и чувства*, а творческото формиране на този материал.

Чувството за мярка дава величината на обема на отделните елементи, от които е съставено едно художествено произведение, разполага съответно тези елементи, отделните части на едно художествено произведение — създава художественото произведение; това се нарича *художествено изработване*, резултат на което е *стилизуваният* художествен образ. Защото във всяко изкуство, а също и в сценичното изкуство две духовни способности на художника създават художественото произведение: чувството — temperamentът — и чувството за мярка. Една от тях не е достатъчна: актьор, който притежава само първата, играе във всяка роля *себе си*, защото влага *своя* temperament в ролята; актьор, който притежава само втората, може да бъде отличен типик — ако има го-

ляма наблюдателност — или сух, нарочно сух, в своя драматизъм. Сарафов притежава и двете тези способности.

По този начин художествените образи, които той създава на сцената, са завършено-стилизувани и положени на здрави основи. В една дълга предварителна творческа работа Сарафов изработва художествения образ, който той ще изнесе след това на сцената. Този образ, обработен и изработен предварително, е подобен на една гравюра, от която художникът изважда всяка вечер на сцената отпечатащи: днешният е напълно еднакъв с този след един или два месеца. Художественият образ е създаден предварително — твърдо установен, като рисунка, гравирана върху медна плоча — и актьорът само го възпроизвежда, репродуцира — веднъж, два, петдесет пъти... Художественият образ не се изработва на сцената, психологическите моменти на ролята не се преживяват *тепърва на сцената*, актьорът не живее на сцената; тези психологически моменти са преживени предварително, асимилирани дълбоко и от тях изваден — завършен и положителен — художественият образ.

Така си представям аз процеса на творчество у Кръстю Сарафов. Един чисто модерен процес на творчество, из който се раждат чисто модерни художествени образи, изпълнени с чисто модерни художествени средства.

Сарафов е модерният художник в Българския народен театър.

Могъщият поток от темперамент, що притежава Кирков, е вечната негова печалба и всичката негова загуба същевременно. Той е актьор на темперамента: броден и развит през дълга театрална практика в един репертоар, какъвто е имал българският театър в първите дни на своето развитие. Буйният темперамент е характерната черта в таланта на В. Кирков. Той именно води актьора по светлия път на непогрешимото чувство — и го довежда до върховете на един *напрегнат лиризм*. А лиризмът в сценичното творчество е последният връх на драматичната игра. Но лиризмът на В. Кирков — напрегнат и неудържим — е, бих казал, *романтически*; това е всемощният патос на един Виктор Юго. Така драматизмът в играта на актьора добива известно ограничение: добива един определен център — в полза на лирическото напрежение. Този лирически център, управляващ творчеството на актьора, ограничава безвъзвратно разнообразието на това творчество, обаче същевременно съгъстява неговата сила и увеличава неговото вътрешно напрежение. И когато Кирков изнася на сцената известна роля — Иванко, Фердинанд, Юга, Карл Моор и пр., — онова, което увлича зрителя и свързва неговото внимание, то е тъкмо това лирично напрежение, което раздвижва и съсредоточава драматичната игра.

Васил Кирков има една здрава опорна точка в своята игра: лиричното напрежение на своя темперамент. Той знае: из този темперамент той ще почерпи средства за създаване на известна драматическа фигура, на известен драматически момент — и в това

лирично напрежение ще бъде съсредоточена силата на този драматически момент, към него ще бъдат отправени всички мисли на тази драматическа фигура. Сложният процес на творчеството получава по този начин един определен център, един определен избор: темперамента. Веднъж темпераментът даден — и то в огромната ширина на един романтически темперамент, — пътят на творчество е предопределен и добре известен за актьора: пътят, що биха начертали движенията на собствения темперамент — творчеството на една винаги готова импровизация, защото темпераментът е винаги даден. При такова творчество обаче — на сцената, както и в живописата или музиката, или поезията — художникът поставя себе си в художественото произведение, което се явява пред зрителя, в лична, индивидуална светлина, защото в такава импровизация, основана върху личния опит и способност за преживяване, творчески лост е индивидуалният темперамент на художника: той преживява на сцената импулсивно-лирически и в преживяното, което е художественият образ, се разкрива неговият индивидуален темперамент. Един къс от психологическа действителност — би казал Зола, — видян през призмата на художниковия темперамент. Така с едничкото вътрешно средство на своя мощен темперамент Кирков ни дава винаги едно *субективно* творчество.

Но този темперамент избухва понякога в блестящи фойерверки, разлива се в неудържими каскади от лирическо напрежение, достигнало до искрена романтическа патетика.

Васил Кирков е романтикът в Българския народен театър.

Ако всички у нас, които шумят в попрището на изкуството, бяха все таланти и дарования, едва ли би се намерила друга някоя страна, тъй оцъстливена от благоволенieto на Аполона. Поети, музиканти, художници, артисти... толкова много! Нима е възможно? А всъщност, талантът е — като диаманта или самородното злато — голяма рядкост. Това не би трябвало да се забравя никога от щедрата и любвеобилна вестникарска критика, която — от „Вечерна поща“ някога до „Утро“ днес — всекидневно пръска атестати за талант и спомага за бързото авансиране на посредственостите в театъра. Особено в театъра. Мнозина са званни, но малцина призвани. Малко артисти е родила България досега, а още по-малко артистки. „Драматическата артистка“ изобщо е голяма рядкост във всички театри. У нас е имало досега само две — и то е много: Роза Попова и Адриана Бudevска.

Има артисти, които играят тъй, че още с излизането от театъра човек забравя дори и костюма, в който са били облечени. Но има драматически образи, създадени от Бudevска през последните години, които аз не мога да забравя: Юдит (особено момента след обезглавяването на Олоферна), Далила, жената в „Агам и Ева и змията“...

Но един образ особено не мога да забравя, един случаен образ — обаче голям документ за големия талант на Бudevска.

Беше на една от репетициите на поставената от мене (1919) в Народния театър пиеса „Мъртвешки танц“ от Стриндберг. За една от малките роли (нали е малка!) управлението бе ми дало една от слабите

стари артистки и аз напразно се мъчех да изтръгна от нея оня тон и ония движения, които бяха необходими, за да се подчертае призрачният характер на момента, в който се явява тя — старата бабичка в черно — пред помътнения поглед на главното лице в пиесата, капитана, който се люшка в някакъв „мъртвешки танц“ между живота и смъртта... Изведнъж Бudevска (също участваща в пиесата) става и: „Ето как... ето как!“ — обръща се тя към своята стара колежка. И започва да ѝ показва, за да ѝ помогне да схване и даде искания образ. Тя започва да играе „експромтом“. И в миг се преобразява. Тя не е вече Бudevска, а жив образ на смъртта пред очите на капитана.

Аз трябваше да извикам от възторг:

— Ето нă!... Това е то!

За пръв път аз виждах у Бudevска есенциала на актьорското творчество — *магията на преобразението*, — даден в стихуен размер. Тъкмо есенциала на актьорското творчество, което за жалост твърде рядко се чувства в творчеството на много и много от нашите актьори. У Бudevска той живее в стихуен размер. И ако не винаги тя се проявява в пълната си сила като драматическа актриса, за това е сигурно виновна не тя, а режисьорът е виновен, който не е съумял да свърже тока на нейното творчество с ролята. Защото Адриана Бudevска е от оня тип актьори, които творят спонтанно, с пълния размах на своята природа — а тук задачата на режисьора е малко по-особена: не толкова да „каналзира“, колкото да насочи.

Режисьорът, който схване това, би могъл да даде чрез Бudevска една рядка Леди Макбет или Монна Ванна.

Досегашното безсистемно развитие на българското сценично изкуство е сложило върху бележития артист Коста Стоянов простия и невзискателен етикет на интригант и строг баща. Така Коста Стоянов е един от най-добрите примери за погубването на българския артист, погубване — в смисъл: свързване и отнемане простора за широко развитие.

А Коста Стоянов притежава огромното дарование на един трагичен актьор. Той притежава и средствата за трагично творчество: фигура, глас, тежка пластика — и преди всичко: мрачния и суров поглед за живота. Коста Стоянов схваща всяко психологическо движение в една роля със сериозността на неговия трагизъм, със сериозността на трагизма изобщо. И това вече дава основния тон на неговото сценично творчество, на неговата интерпретация — почти във всяка роля: Крамер в „Краят на Содом“, Понтер в „Нора“, Шварце в „Родина“, стария фелдфебел във „Вечерна заря“, Петър в „Силата на мрака“; дори Ляпкин-Тяпкин в „Ревизор“, една комична роля е оставена без комизъм и на места подплатена с известни трагични нюанси; а още повече Фуше в „Мадам Сан-Жен“, също една комична роля.

Трагичният актьор е резултат на своя творчески натюрел — на своята трагична интуиция. И тъкмо у Коста Стоянов интуицията, трагичната му интуиция, е единствената творческа сила, която създава образите на Крамер, Понтер, Петър, Шварце или Салони. Коста Стоянов, както повечето от нашите по-стари артисти, не е учил никъде, в никоя школа, не си е изработил стил под ничие чуждо ръковод-

ство, под ръководството на никоя театрална знаменитост: той си е изработил стил из усамотението на своята интуиция — един *трагичен стил*. Коста Стоянов притежава (към концепцията на този трагичен стил) и външните средства за неговото реализиране: глас, фигура, мимика, жест; средствата за един трагичен стил в широки класически размери. Но...

И тук се отварят печалните скоби, които съществуват в художническото развитие на всеки български артист: обременяван с фарсови, Вазови и Друмевски роли, трагичният актьор Коста Стоянов не е имал възможност да развие своята трагична интуиция в роли като крал Лир или Филип II, или Борис Годунов. Но не само това: излишното бреме на роли като кур Тодор, Исак и пр. затъмнява пълната амплитуда на неговия трагичен стил: стилът заплашва да стане маниер; а един „трагичен“ герой като дядо Станко в „Под старото небе“ дава широки аванси на този маниер. Твърде често Коста Стоянов е еднообразен, дори шаблонен — за това, че (ще повторя) неговата трагическа интуиция не намира доволно широко легла за своя стремителен порой — и се разлива в ленивите вълни на типични интригантски и фарсови бащински роли...

Коста Стоянов очаква своите роли. Коста Стоянов тепърва ще даде своите плодове, много повече и много по-пурпурни от тия, които ни е дал досега. А мощната творческа интуиция, обогатена с черните и червени отражения на класическия трагизъм, трагичната интуиция, която притежава Коста Стоянов — тя може; тя може много повече.

След всички тия отдавна сформирани и по-рано начертани мисли върху художественото дело на Коста Стоянов аз имам случай да погледна отблизо неговата творческа работа и художествени възможности: при поставянето на „Мъртвешки танц“ от Стринд-

берг. При внимателната и системна работа върху тази пиеса Коста Стоянов даде на богатия материал, който имаше пред себе си, една удивителна художествена форма: той даде образа на капитан Едгар тъй завършен и силен, както може би — никои друг образ преди това. А непосредствената работа с артиста в този случай ми даде твърдата увереност, че той може много повече.

АСЕН РУСКОВ

Като типичен комик Русков е един рядък талант между малкото таланти у нас. Ред оперетни роли, създадени от Рускова досега (нашата в „Тайните на харема“, Селестен в „Мамзел Нитуш“ и др.), са почти съвършени творения в историята на българското театрално изкуство. Русков е стилизатор в типизацията. Той дава строго очертание на своите роли, като не се задоволява с произвола на имитацията, облягайки се само на външното реалистично наблюдение. Русков създава шарж, измисля карикатури, а не имитира възможни в действителността образи. И с това дава да се почувства присъствието на творческа фантазия у него, присъствието на талант изобщо — на значителен талант.

Първата работа на режисьора е — да изтълкува правилно за себе си пиесата, която ще поставя, да обеме нейния дух, да разложи ясно пред очите си цялото действие, за да може след това да даде върху сцената своето действие, сценичния синтез на материала, що предлага авторът. Схванал добре духа на пиесата, режисьорът лесно ще се справи с първата си непосредна задача: раздаването на ролите. Раздаването на ролите е пробният камък за успеха на следващата режисьорска работа — постановката. Добро, правилно, съответно раздаване на ролите — това значи, че режисьорът е овладял пиесата и си е избрал нужния човешки материал за постройка на действието.

Всички роли в „Елга“ са раздадени неправилно. Егничката правилно дадена роля е Огински — на Курков; но не е разработена, както трябва. Донякъде само е възможна за Елга и 2-жа Снежина. А влюбеният, малкият граф Старшенски не е роля за възрастния трагичен талант на Коста Стоянов. Актърът не е „в ролята си“ и се старее да я даде. Наистина, той само няколко пъти се увлича в изкушенията на своя остър, трагичен натюрел — опасност, която би могла да се предположи в много по-висока степен, — но това, което дава, дава го само чрез опитността на големия актьор. В „Елга“ има една роля, от която Коста Стоянов би създал рядък художествен образ, която само той единствен би могъл да поеме върху плещите си, една от най-важните, най-характерните роли в пиесата, която сега се дава бледно и без що-годе разбиране, дори без значение за действието, от Вичо Райков. А тъкмо надзирателят Тимошка е роля за К. Стоянов.

Тимошка не е обикновен слуга-ключар, а много повече — една жестока фигура, която е пружината на пиесата; без Тимошка пиесата е невъзможна. В тази роля Коста Стоянов би бил тъкмо „в ролята си“ и би създал един от най-силните свои сценични образи. Но вместо това К. Стоянов е обременен с една роля, в която има хамлетовски моменти (напр. в сцената на утринта след скандала между Елга и Старшенски) — а невъзможно е, немислимо е да се даде на К. Стоянов напр. Хамлет.

Грешките в разпределението на ролите, оттам и в психологическата разработка на пиесата правят от нея нетърпим дисонанс от неуместни викове, които не са в състояние да предадат трагичната кошмарност на този романтичен сън. Романтичността и сънността изобщо не съществуват в постановката на пиесата, въпреки старинните костюми, в които са облечени актьорите, и въпреки тюлената завеса, която е спусната пред всички сцени на съня (сънуван от Рицаря) — едно чудновато изобретение.

Ако от тази смешна тюлена завеса, която е натоварена с тежката за нея задача да даде представа на публиката, че това, което се играе, е сън (задача наистина тежка и невъзможна за една тюлена завеса, защото публиката вижда, че това е тюлена завеса, а не сън) — ако от тази тюлена завеса трябва да премина към общата декоративна постановка на „Елга“, ще трябва да прибавя и това, че в „специалните декори“ има някаква чудовищна смесица от готика, барок, ренесанс, рококо, мавритански стил и какво ли не още. А преди всичко, което е главното — липсва архаичност на декорите, макар че между тях се движат хора от времето на Ян Собески. Някои декори пък стоят дори в непоносимо противоречие с действието: напр. манастирската килия в първата и заключителната сцени; говори се „стара килия“ и „чер-

на кула“ — а всичко е тъй ново и светло боядисано. Спалнята на Елга с широкия креват посред сцената е една нелепица от мебел, а готическите арки във II сцена напразно се чупят и мъчат да ни пренесат в рицарските времена.

„СТРАХИЛ СТРАШЕН ХАЙДУТИН“

Между грамите на покойния Петко Тодоров — пък и между грамите, които е вписала в своите анали българската литература — тази едноактна пиеска се отделя ярко напред по качеството, току-речи, на всички елементи, които образуват същината на едно драматическо произведение: фабула, конфликт, характери, психология, диалог, постройка на действието. Съвършенството, с което са разработени всички тези елементи поотделно, прави да изпъкне тази грама между всичко останало в българската драматическа литература.

Както всички грами на Петко Тодоров, така и тази има своя сюжет от изворите на българската битова народна легенда. Страхил — страшният хайдутин — е една от най-бележитите личности в българските епически народни песни, по-точно — в българските „хайдушки песни“. И този „страшен хайдутин“ е главното действащо лице в малката пиеса на Петко Тодоров. Но това заимстване е и от литературно, и от художествено гледище без значение: защото личното творчество на автора ни предлага художествени качества и ценности, които привличат преди всичко нашето внимание.

Драмата не ни дава някой момент от великите дела на легендарния народен герой. Ний го виждаме в най-негероичния момент на живота му: хванат от турска потеря, в деня преди обесването му, в селото, в което живее неговата единствена някогашна любов Милкана. Страхил: един победен герой в деня преди смъртта си; Милкана: омъжена за мъж, заминал отдавна на чужбина, сега в траур, жалеюща първата си

рожба. Диалог: Страхил — Милкана посред тишина на далечна бледна вечер. Спомените на минало, за което е по-добре да се не мисли, се преплитат с чувствата на настояще, което е по-добре да не съществува, за да получим от тази малка грама една истинска „песен-епилог“, както я нарича авторът. Действие няма. Действието е отдавна минало и сега само се повтаря в печалния шепот на спомена. И този спомен не съдържа в себе си никакъв зародиш от надежди, никакъв повик към някакво по-добро бъдеще: пълно съкрушение на душите, дълбоко отчаяние и резигнация. Основният тон на цялата пиеса е тонът на най-дълбока, пространна, героическа резигнация. Няма действие. Има само акорди. По тоя начин Петко Тодоров достига една висока точка на „неподвижния театър“, театъра на „Le tragique quotidien“, според израза на Морис Метерлинк, образец на който театър са пиесите на самия Метерлинк. Пиесата „Страхил страшен хайдутин“ съперничи достойно с пиесите на самия Метерлинк, под чието влияние очевидно е израснала тя — най-добрата, най-завършената, каквато имаме в нашата драматична литература.

Но благотворното влияние на белгийския драматург не се чувства само в общото стремление на П. Тодоров към „неподвижност“ и „всекидневност“ в трагичното. В „Страхил страшен хайдутин“ ний откриваме още едно видоизменение на драматическата техника на Метерлинк: диалога между Калина, зълва на Милкана, и нейния изгорник Лудо-младо. Изплашено от пристигането на турска войска, цялото село се готви да бяга и Лудо-младо идва да вика Калина. Двамата, скрити в клоните на дърветата отпреди, водят своя жив любовен диалог. Отзад, на верандата на къщата, се развива диалогът на Милкана и Страхил. Замлъкнат Милкана и Страхил — започват Калина и Лудо-младо. Замлъкнат тия последните —

започват Милкана и Страхил. После пак Калина и Лудо-младо. Така в пиесата се развиват едновременно два диалога, две действия в едно и също време, пиеса в пиеса — нещо, което напомня „L'interieur“ на Метерлинк, дето също тъй имаме две действия: едно в градината отпреди и друго — няма — зад осветените прозорци на къщата в гръното на сцената. Тези два ясно определени плана на действието придават един строг ритъм на самото действие и диалогът се развива, така да се каже, в определени и закръглени лирически строфи. Така драмата получава — като композиция — изведнъж чертите на строга стилизация — тънка скъпоценност, сизелирана с остър и сигурен стилитет. Ясното очертаване на плоскостите и контурите, което е бездруго необходимо за „неподвижния“ стил на пиесата, спечелва, в художествено отношение, извънредно много от ритмическото редуване на тези два противоположни по тон диалога: диалога Страхил — Милкана и диалога Калина — Лудо-младо; първия — мнърен — *andante*, втория — жив — *allegro*; първия — спомен, епилог на погребална любов, втория — будна, трепетна любов с всичките нейни капризи и увлечения. Така основният мотив на пиесата, който се развива в диалога Страхил — Милкана, мотивът на дълбоко примирение, добива едно контрастно осветление и получава по този начин една необикновена трагична дълбочина. Неизразимият трагизъм на „да не искаш нещо повече“. Неизразимият трагизъм на най-широката прошка и на най-чистото и свето примирение. Трагизмът на безволието.

Всички тия качества на „Страхил страшен хайдутин“ правят от тази пиеса едно произведение с високи художествени достойнства, една съвършена грама, при това една грама в модерен стил, в стила на „неподвижния театър“ на Морис Метерлинк; най-добрата грама, каквато имаме. Макар и почерпена из би-

тови, национални извори, авторът е съумял да разшири битовите елементи до общочовешки, да преоцени битовите елементи, като ги стилизира посвоему, и даде по този начин един особен, свой стил на своята грама. Битовите елементи, почерпени от народната легенда, изчезват дори свършено, за да изпъкне пред нас образ в една нова форма, такъв, какъвто го създава художническата мощ на поета.

Пьесата „Страхил страшен хайдутин“ не е поставена още на българската сцена. Но тази пьеса не позволява една постановка в чисто битови линии, битов стил, както са били, не с пълно право, поставяни другите пьеси на П. Тодоров. Тази пьеса иска постановка в *своя* стил. Постановка без реалистични, локални и временни подробности. Една стилизирана постановка с минимум от средства. И с отсъствие на всякакъв битов елемент. Защото в драмата на Петко Тодоров героят на българската народна песен, Страхил, престава да принадлежи на каквато и да е националност, действието добива елементи на вечност въвн от време и място — и ако сцената представя българско село отпреди 100–150 години, цялата хармония на пьесата ще бъде превърната в дисонанс. Както пьесите на Метерлинк, Шекспир, Софокъл, както изобщо всяка грама с вечна, а не временна цена, така и пьесата на П. Тодоров „Страхил страшен хайдутин“ стои въвн от време и пространство и престава да бъде приватно достояние само на българската литература, излиза въвн от рамките на цялата досегашна българска битова или историческа — драматическа литература; нашата най-добра грама.

АКСИОМИ И ПРОТИВОРЕЧИЯ

Думата е за режисьора.

Събираме се няколко души. Хора на изкуството. Актъори. С желание, намерение и решение — да играем. Една пьеса.

Нужна е пьеса. Търси се пьеса. Избира се пьеса. Купуваме един екземпляр от книжарницата. Старо издание. Например „Тихият кът“ или „Забава“.

Разпределяме помежду си ролите. Преписваме ги и започваме репетиции. Установяваме мизансцена.

Наемаме салон. Избираме подходящи декори от театралния склад. Стая. Салон. Гора. Построяваме сцената.

Завесата и суфлорът са на мястото си. Играем. Представление. Пълен сбор.

Играем добре. Много добре. Голям успех. Ръкопляскания, художествена игра. Изкуство.

Представлението свърши. Пълен сбор.

Критиката — на другия ден — е напълно благосклонна.

Но в що се състои художествеността на нашата игра?

В що — изкуството на нашето представление?

(— Моля: ето пьесата — текста...)

Но де е режисьорът?

(— Разбира се, мизансцена...)

Думата е за режисьора.

* * *

Театралното развитие от няколко десетилетия насам има една само цел: да се превърне театърът от развлечение — в изкуство.

В името на тая цел театралното развитие от няколко десетилетия насам изтъкна един нов значителен фактор: режисьора. В името на тая цел: целта изкуство. Театърът като художествено дело. Художествено дело. Дело.

Всяко дело е самостоятелно и завършено в себе си. Спонтанно; самородно. Плод на творческия нагон. Плод на единна или еднородна воля. Също и в изкуството.

Не бихме имали художествено дело на сцената, ако целта ни беше да възпроизведем гласно един напечатан текст. В такъв случай дело (на сцената) ще бъде текстът; делото на автора. И режисьорът би бил излишен.

Но тъкмо в името на целта *художествено дело* театралното развитие през последните десетилетия изтъкна като фактор с огромно значение режисьора. Следователно: не гласното възпроизвеждане на текста е цел на сценичното творчество. Защото гласното възпроизвеждане на текста още не е сценично творчество. Още не е сценично художествено дело.

Текстът на драмата — напечатан или произнесен — си остава литературно дело.

Сценичното дело си има своя специфична същина: действие. Художествено произведение във време и пространство.

Спонтанно, самостоятелно и завършено в себе си — като плод на единна воля; като образ от

Звук,

Пластическа форма,

Светлина и

Движение.

Говор — подвижно човешко тяло и неподвижен декор — жест — осветление. Това са самостоятелните елементи на сценичното художествено дело, без които не можем да имаме самостоятелно художествено дело, не

можем да имаме — изобщо — дело. Самостоятелното действие с тия елементи: звук, пластическа форма, светлина и движение: създаване самостоятелно художествено дело от звуково и пластическо движение; сценичното дело: театър.

Всичко друго няма значение при театралната работа; е чуждо на целта: сценично художествено дело. Така и текстът на драмата.

Драмата е литература. Художественото дело на сцената е действие. Самостоятелно, спонтанно като дело за себе си, а не възпроизвеждане на готово дадено, чуждо дело.

И тук се явява нуждата от режисьора. Тук режисьорът получава своето призвание. Като художник, различен и отделен от поета, живописеца, музиканта, архитекта и т.н.

* * *

Защото художественото дело на сцената е замисъл и дело на режисьора.

Терминът е неподходящ. Нито френският *regisseur* (управляващ), нито немският *Spielleiter* (ръководител на представлението).

Защото задачата на режисьора при театралната работа не е да управлява, да ръководи, да учи и т.н. актьорите — да направлява тяхната игра, да направлява представлението, — а да *създаде* представлението. Да създаде сценичното художествено дело.

Да създаде образ във време и пространството, да създаде хармония от пластическа форма (декор и човешко тяло), от движение на човешкото тяло и човешкия глас и от светлина. Тази хармония ще бъде самостоятелно художествено дело — дело на режисьора.

За това дело режисьорът има своя специфичен материал. Актьорът е най-важният; най-важният материал.

Материал? Но творчеството на актьора?

То не се ограничава от творчеството на режисьора. Напротив: тъкмо то е най-важната част от творчеството на режисьора.

От творчеството на режисьора. Режисьорът няма да посочи на актьора точно определена игра, която актьорът просто да прекопира. Режисьорът само ще предизвика такава или такава игра на актьора. И актьорът ще я даде — от себе си. Но в кръга на режисьоровия замисъл, режисьоровата художествена цел. А не на своя някаква цел. За да не изпъкне само самостоятелен творец — извън цялото.

Така — в името на ансамбъла. Ансамбълът е цялото. Цялото художествено дело. Целото на режисьора.

Така се постига колективността на театралното творчество. Колективната безличност на театралното изкуство, което стопява в себе си — в едно художествено цяло — и неодушевения, и одушевения материал: и актьора, който се вижда на сцената, и режисьора, който не се вижда.

Така — със своята колективна безличност — театърът застава начело на общото художествено развитие. Така театърът пръв отговаря на колективистическия дух на епохата: духа на съборност. Защото времето на боговете е отдавна забравено. Днес свършва времето на героите, на отделните големи индивидуалисти. За да започне времето на колективната индивидуалност. Времето на колективното творчество. Времето на колективното изкуство. Съборното изкуство.

Театърът е мост към това бъдещо изкуство.

ПРЕДГОВОР КЪМ ПРЕВОДА НА „ТЕАТЪРЪТ“ ОТ МЕЙЕРХОЛД

Тази книга е излязла изпод перото на бележития руски театрален геец — режисьор, актьор — и театрален естет Мейерхолд. Името на Мейерхолда е стожер на всички смели преврати в руския театър, преврати, които са всеобщи в съвременния европейски театър, от 15 и повече години насам, та дори до днес. Революционното пресъздаване на театралното изкуство — както и на всички други изкуства — всеобщата „преоценка на всички ценности“, на която са жертва днес всички изкуства в техния досегашен вид — не е още близо до края си. Но пътят е наченат и изминат в по-голямата му част.

Пътят е път на борба с досегашните — отдавна шаблонизирани — форми на театъра; борба с излишността на реалистичния — или както се изразява Мейерхолд, „натуралистичния“ — театър. Първият позив за тази борба дойде от най-нетеатралната страна — Англия — преди повече от 20 години, от известния режисьор и художник Gordon Craig в неговата книга „The Art of Theater“, последвана от редица проекти за инсценировка на пиеси, инсценировка, коренно различна от всичко, що е било давано дотогава, на и после, на европейска сцена. Жестоката критика на Гордон Крейг върху дотогавашния — на и днешния — „натуралистичен“ театър бе последвана с писмо и дело от мнозина: Адолф Апиа, Георг Фукс, Ерлер, Райнхард, Копо и много други в по-ново време — и тази критика беше неумолима, защото досегашният фалшив в натурализма си театър не може да противостои с нищо срещу тежестта на нейната логика; но идеите и принципите на тази критика кристализи-

раха в една завършена естетична система у Мейерхолд. И в това е заслугата и значението на Мейерхолда: той сложи естетическите основи на един Нов театър.

Образът на този Нов театър, тъй както го е начертал преди повече от 10 години Мейерхолд, не е дефинитивен; Новият театър продължава да се развива и до днес. Но Мейерхолд формулира естетическото начало на този Нов театър. И то гласи: *против натуралистичното копиране на действителността, против пренасянето ѝ в словесните и пластичните форми на сцената — към художествена простота в израза*, чрез която единствено може да бъде изразен — не, внушен — онзи *тистичен смисъл на всяко художествено творчество*, който прави от изкуството изкуство и от делото на помазания — творение: което значи: *експресия*. Естетическото начало *експресия*, което е тъй повелително ясно в своята логика като *начало и основа на всяко художествено творчество*, като критерий на всяка естетика, кристализира в най-ново време в етикета *експресионизъм*: за мнозина ужасяващ боен зов против всичко, което е не — изкуство; защото всяко изкуство — по същината си — е експресионизъм. *Израз*, а не пресъдаване на някаква природа, действителност или живот.

Това естетическо начало — ясно за ума, но чуждо в делата на досегашното изкуство — е начало на общата естетика на всички изкуства днес. То е отвека спазено непокътнато в музиката, пръв го формулира Стефан Маларме, като начало в поезията, а после Мейерхолд — в театъра, Кандински — в живописа. Основната цел на всички изкуства днес е: приближаване към съвършените форми на музиката — постигане на експресивната сила на музиката. Обединение на изкуствата в един общ фокус, едно общо начало: законите на експресията, които са били досега познати само на музиката. Музиката не дава никакви веще-

ни видимости, нито мисловни съчетания; музиката нищо не казва, нищо не представя: но музиката действа като изкуство — разкрива пропастите в душата; това всеки знае. Нека бъде като музиката и поезията — и театърът — и живописът. Така рече пръв Маларме; и това начало живее в театралната естетика на Мейерхолда, както и в живописната естетика на Кандински. Тези трима: Маларме, Мейерхолд, Кандински, съградиха според мене — и в пълно единодушие помежду си, — естетиката на Новото изкуство. Мейерхолд е естетикът на Новия театър.

Естетическите принципи на Новия театър, формулирани от Мейерхолда в реди статии и най-добре в предлаганата днес на българския читател — а това е: *сложестията* (внушението), *алюзията* (намекването, загатването), за които заговори пръв Маларме, като средства за една подобна на музиката експресия — тези принципи на Новия театър Мейерхолд довежда — по пътя на една непогрешима логика — до последна консеквенция: минимум от средства (защото средствата са външни и опасно е да не скрият вътрешното, същината зад веществото) — простота — последна простота: голата естрада на Античния театър. Този Античен театър, който Мейерхолд поставя като идеал за днешния театър, реализира Макс Райнхард със своите църковни постановки на класически трагедии: „Егип цар“, „Антигона“, „Орестията“. След огромното постижение на Райнхарда в неговите църковни постановки Новият театър, театърът на минималните веществени средства, получи своето кръщение и право на живот; защото чрез делото на Райнхарда стана ясно — че театърът не може да има други закони освен законите на *ритмичната експресия чрез слово и движение*. Ритъмът — *експресивната сила на ритъма* — е днес едничко средство и първа цел във всички изкуства; и в театъра. И какъв анахронизъм е днес

всяко театрално дело, което още се подpira с перспективни декори, живи цветя, същинска домашна мебел, което още се мъчи да постигне „илюзия“, т.е. измама за окоето на зрителя... напр. българският театър. Пръв аз заговорих у нас за простота на сцената и за минимум от средства — принципи, които съм постигнал по свой път още когато преди 10 години се блъсках между рутините и руините на изживяващия се Стар театър на Европа, — но моят глас не срещна ехо. У нас първобитността е толкова голяма, че не зная дали ще обърне внимание и тази книга, книга, написана от един такъв капацитет, какъвто е Мейерхолд за театралното изкуство. Но под тежката логика на това, което е казано в тая книга, неизбежно ще легне и българският театър; това е само въпрос на време, е смелост. Защото естетиката на това театрално изкуство, което Мейерхолд нарича „Условен театър“, е корава заповед на Времето и Човешката Жажда.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ЛИТЕРАТУРНИ БЕЛЕЖКИ

II част

„Бумие“, сбирка рими и поеми върху жизнецветни теми от Стоян Кръстов Ватралски, София, 1910, Придвор[на] печатница.

Една изящна книга! Bravo! Bravo — но не на г. Ватралски; bravo на Придворната печатница — чиста и изящна работа.

Из тия цели 200 страници *поезия* на български и английски (не разумяваш каква е тази маниащина; защо ни са тия „Verses in English“) вее първо „михайловищина“, но бездарна, беспламенна, суха, безцветна (с микроскопични изключения). За това сведочат следните ковани по стъпките на Михайловски словеса: „провидейство“, „добротворство“, „себищина“, „азищина“, „търбухомери“, (!) „пришконтрав“ и пр... Тоя дух заедно с духа на английските философи житейски (като Емерсън, Карлайл, Сует Мардън и пр.) пропива всичките почти „Трошички за всички“ (гледай ти мания за римотворство).

В „Светозорици“ вее дух „протестантски“; накрая тоя отдел свършва с тия редове:

И не са днес солта и светлината
надеждата човешка на земята,
на общото братуване зората.

(„Нова българска зора“, отчет.) Те, сиреч протестантите, за тях става дума в това стихотворение! (sic). Вее и дух „въздържателски“ (Тежко, тежко!, *пародия* на Ботева (!), „Черквата спн“ etc.). За „романтичните отдели“ „Студентство в Америка“, „Любовни и дружи разни“ не струва да се говори; *романтизмът* им дотегва!

Ерго: гудактика, протестантство, неодяланост,

безцветност, маниащина, „проповедничество“, „даване акъл“ — навсякъде!... Напъване да излезе нищото нещо, да „роди жабата вол“, да блесне бездарността като гениалност:

(Аз запяват нови теми,
Друг който ще гонее
.....
Аз *предтеча* (sic) съм
и възможно да премина,
глас нехаен, вопилющи,
в безидейната пустиня.
Но ще дойдат дни блажени:
тоз народ да се гордее
с моя идеал свещени...)

Славаааа! Слава на великия поет-предтеча!...
Осанна!...

Тук-там се среща нещо отчасти хубаво (поне форма): „Арабска мъдрост“, „Народна песен в странство“, „О, вожделенна“, „Постарай се пак“, свободен превод (сиреч свободна кражба!), някои от „Трошичките“ и пр.
Изобщо — нищета и надуване протестантско!

Ст. 3[агора]
26.V.911

III ч[аст]

Прометей — Есхил (от Ал. Балабанов), сир[еч] превел дословно от старогръцки г-р Ал[ександър] Балабанов — Нова библиотека, София

„О! о! о! о!“

Преводът е „дословен“. Много добре! У нас дословни преводи рядко се срещат. Още от първите ре-

гове започваш да срещаш неправилни стихове, именно неправилни. В предговора на своя превод на Гьотевия „Фауст“ Ал[ександър] Б[алабанов] пише: „Знам, ще има да слушам: гладкост няма, грапавина има, рими непълни...“ Хубаво човека си вижда греховете, но защо не ги избягва?...

Впечатление прави предговорът му към „Прометей“. Зевс: „И тая борба — борба между небето и земята — не е току-тъй за една, за 2, за 5, за 100, за 300 пъти по 100 години.“

Ст. 3[агора]
7.VI.1911

Концертът на г-ци М. Василева, Боянка Василева и г. Желю Минчев в Ст. Загора, 29 май 1911

Не останахме доволни! Желю М[инчев] ни разочарова! Жално! Ний сме го чували да пее и други път, но сега, сега той не ни представи почти нищо от старото си изкуство — ни плавността на своя глас, чувството на своето пение, ни...

Мария Василева, свършила консерватория в Дрезден, може не прави никакво впечатление със своето кресливо сопрано. Отчасти Ж. Минчев и М. В[асилева] изпълниха задоволително „Дует из операта „Хамлет“.

Изобщо... не хубаво! Може би защото преди няколко гена слушахме „божествения Сашо“... Може би!...

Но Боянка Василева, малката Боянка, тя прави отпадно впечатление. Тя свири с чувство, с въодушевление на виолончелото.

Възхищава просто изпълнението на „Adagio religioso“ от Goltermann'a, „Plaisanterie“ от Magrim и пр.

Ст. 3[агора]
29.V.1911

Българска антология, поезията ни от Вазов насам, наредили Д[имитър] Подвързачов и Д[имчо] Дебелянов, София, книгоизд. „Знание“, 1910.

Считаме се длъжни да прибавим към многото не-одобрителни отзиви и нашето ругание. „Γνωθὶ σαυτὸν“ беше казал ΘaλλZς². Работа, за която не си способен, не се залавяй!... Скандал! Антологио!

Ст. 3[агора]
IV.1911

Славянска антология. Нареди Ст[оян] Чилингиров, София, 1910.

А виж — това е друга работа; тук виждаш един свестен труд, едно похвално дело. Тук личи художествен избор — а не като в „българската“ — фасулковска неестетичност и безразборност...

Ст. 3[агора]
V.1911

Плагиатството на Вазова. В последната своя книга (1910) „На Острова на блажените“ Пенчо Славейков разправя в биографията на „Велко Меруга“ за литерат[урните] кражби на Вазова, най-паче в сборката му „Италия“. И цитира там някои Вазови стихове — като „Просекия“, „Аз рекох: О сърце...“ и пр. — и оригиналите им на италиански у Стекети и пр...

Днес случайно съзряхме в Пушкиновите съчинения едно стихотворение „Подражание италянскому“. Четем и недоумяваме ... това същото сме го чели 10 пъти може би в „Италия“. Отгръщаме „Италия“ и четем:

Целувката на Юда

(Пред картината на страш[ния] съд)

Кога безумний Юда на връвта увисна,
из тъмний аг, на огнени крила,
чер демон прилетя — от радост писна
и грозний труп блъсна и разлюля.

Па зе го на връвта и в ада скочи,
в пламтящото го езеро цопна,
де жупел ври и смрагна пяна клочи —
месо се пържи, кожата капна...

Тогаз ужасний адски цар в полуга
изсмя се бясно, с рев презграбчи Юда
и върна му [в] черните уста
целувката, що оскверни Христа.

Рим, 1883

А у Пушкина:

Как с древа сорвался предатель-ученик,
лукавый прилетел, к лицу его приник,
духнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной
и бросил труп живой в гортань геенны гладной...
Там бесы, радуясь и плеща, на рога
прияли с хохотом всемирного врага
и шумно понесли к проклятому владыке,
и сатана, привстав, с веселием на лице,
лобзанием своим насквозь прожег уста,
в предательскую ночь лобзавшие Христа.

Ст. 3[агора]
8.VI.1911

IV част

Немски поети, отбор песни и характеристики на поетите от Пенчо Славейков.

Знаем Пенча като майстор преводач, като преводач, който се стреми да предаде в своите преводи всичката красота, доколкото е възможно — и идея, и форма, — на оригиналите. Това ни казва той и с „Немски поети“. Като минем през хубавите песни на Ваймарския старец и балади като „Рибар“, „Царят на вилите“ („Горският цар“ у Фаденхехта), ще нагазим в цяло море хубави преводи от Айхендорф, Уланд, Heinrich'a, Lenau, Щорм, Лиленкрон, Боденщет (Bodenstedt) и т.н. Ще ни спрат преводите от модерниста Рихард Демел, Карл Бусе, тия на „майстор Фалке“ и особно ония на „трите немски поетки“ — Ана Ритер, Текла Линген и Мари деле Грацие. Особено старание е употребил Слав[ейков] при превеждането на техните работи; и те са едни от най-хубавите преводи. „То беше грях“ напр[имер]:

На липите първий цвят улита,
помниш ли тогаз?
Мили гуми без насита;
първом ме целуна ти,
после аз.
То беше грях, грях беше, груже мой.
Но сладък беше, сладък беше той.

Нейде там баща ми викна в мрака,
помниш ли тогаз?
Ний мълчахме... нека той почака!
Първом ме целуна ти,
после аз.
То беше' грях, грях беше, груже мой.
Но сладък беше, сладък беше той.

Ана Ритер

Или „Лятна нощ“, или „Да, пролет иде...“ пак от нея:

Да, пролет иде! Тя разгъделичка
и старите — таз пролет опъчина.
А младите пък... снощи бе тъй пълна
с таинствен шепот тъмната градина.

„Възвишена любов“, „Лято“ от Текла Линген; „Струни“, „Дъхът на мъртвите“ от деле Грацие. Все хубави, особно хубави са преводите от Лиленкрона („Цяло лято“, „Фенер“, „В нивата“, „Прег косата“, „В гората“, „Кой знае де...“ и гр.), от Lenau („Есен“, „Тежка нощ“, „Месечина“), от Рих[ард] Демел („Жетварска песен“, „На брега“, „На бъдни вечер“, „Воля божия“, „Здравият мъж“) и от Heine („Песни“, „Трагедия“ из „Пътуване по Харц“) и пр.

Характеристиките са все тъй духовити и пълни с остроумности, както и тия в „На острова на блажените“.

София
17.XI.911

V част

Нуго. Брандес казва, че Victor Hugo бил първият и последният от романтиците. Тая фраза на великия северен критик може да се разбира двусмислено. Аз я разбирам тъй: Нуго се яви *първ*, а остана *последен*... Защото въпреки колосалните томове неговии съчинения, които можаха да излязат напълно едва 17 год[ини] след смъртта му, той едва ли можа да се изкачи нейде до средата на френския Парнас. Колко по-големи от него са Lamartine и Vigny; а пред Musset — той е le petit. Защото великият оня огън вулканически, който гър-

ми в неговите стихове от „Odes et Ballades“ чак го „La fin de Satan“ пряко „Hernani“ и „Lucrèce Borgia“ — с изключение горе-голу на „Les contemplations“ и „Chansons des rues et des bois“ — всичкият този огън не стопля, а камо ли и да запали...:

Mil huit cent onze! — O temps où des peuples sans nombre
 Attendaient prosternés sous un nuage sombre
 Que le ciel eût dit oui!
 Sentaient trembler sous eux les états centenaires,
 Et regardaient le Louvre entouré de tonnerres,
 Comme un mont Sinai!

.....
 Qu'est-ce que le Seigneur va donner à cet homme
 Qui, plus grand que César, plus grand même que le Rome,
 Absorbe dans son sort le sort du genre humain? —

(„Napoléon II“)

— Oh! qu'il est froid!...

Хиляди още такива не бих дал даже и за:

Et je meurs... De leur froide haleine
 M'ont touché les sombres antans; —
 ... Tombe, tombe, feuille éphémère!
 Voile aux yeux ce triste chemin,
 Cache au désespoir de ma mère,
 La place où je serai demain...

V. Hugo не може просто да говори на обикновен език; той не може да каже „луната грее“, „съмна се“... Той не може да каже „възхищавам се“ — très simplement, — но ще каже:

Аз тръпна възхитен, изпущам вик тогава
 като пред слънцето Мемнон!...
 („Lui“)

Може би това, което чувства той, да е много силно, но той няма оная проста, неизкуствена сила, свойствена на великия гений, с която да ги изрази същият силно, както ги чувства... А чувствата всеки може да ги чувства, а само поетът — да ги изрази. О, как електрически-раздрусително предава силната любов и силния гняв най-малкият и най-големият от романтиците — Musset — в своите „Ноци“:

Elle entre. — D'où viens-tu? qu'as-tu fait cette nuit?
 Reponds, que me veux-tu? qui t'amène à cette heure?

.....
 En quel lieu, dans quel lit, à qui souriais-tu?
 Perfide! audacieuse! est-il encor possible
 Que tu viennes offrir ta bouche à mes baisers?

.....
 Va-t'en! retire-toi, spectre de ma maîtresse!
 Rentre dans ton tombeau, si tu t'en es levé;
 Laisse-moi pour toujours oublier ma jeunesse,
 Et, quand je pense à toi, croire que j'ai revé!

.....
 Honte à toi qui la première
 M'as appris la trahison... etc.

И аз не мога да разбера как егун Hugo може да бъде „le génie de la France, le génie de XIX s.“ при егун Musset, при егун Vigny, при егун Lamartine...

София, 3.3.912

Великите и малките. Критиката обяснява това, което литературата дава; а от това обяснение се ражда една присъда за това, което се дава, и за този, който го дава. Но — може ли критиката да каже: тази поезия е лоша поезия и авторът ѝ е лош поет; и оная — гениална, а авторът ѝ — гениален поет? Можем ли да теглим една

строга граница между поезията и „стихоплетството“? Можем ли да кажем: ето първия клас поети — класиците — и ето втория — поетушките? Можем ли да кажем Musset е гений, а Ив[ан] Арнаудов — граскач? Не, без съмнение — не! Защото — наг Ив. Арн[аудов] — стои цял корпус други поети, и под Musset и наред с Musset — много други.

Не — нямаме два *вида* поети. Те не са и 3; не са и 4; не са и 5. Те са толкова, колкото поети познава литературата.

София. III.912

Белински и Баратински. Всеки знае Белински, никой не знае Баратински. Не го знае даже и Белински; не го знае, защото казва: поет ли е Баратински? И отговаря: г. Барат[ински] не е поет; той е прозаик. О, заблуждение! Бих рекъл: О, *simplicitas*!

И аз се съмнявам дали това фалшиво мнение на руския критик не е причината за недостойното забвение на поета, за когото Пушкин казва: „Баратынский один из первых наших поэтов.“ И защо не е поет според Белински Баратински? Като навлича мантията на безпристрастен критик, казвайки, че заради истината човек може да си загуби приятелството, Белин[ски] пише: защото бил пишел дълги послания на прозаици като Гнедича и Богдановича и защото като поет без вкус бил поместил в пълното събрание на стихотворенията си някакъв си сантиментализъм („Не знаю, милая, не знаю...“), който му напомнял Карамзина. Белин[ски] има *témérité* по-нататък да каже, че след 1 ред поезия у Барат[ински] следвали 5 реда проза. Да, тъй казва великият критик за това стихотворение напр.:

Где сладкий шёпот
моих лесов?

Потоков ропот,
цветы лугов?
Деревья голы;
ковёр зимы
покрыл холмы,
луга и доли.

.....
Лишь ветер злой,
бушуя, воем
и небо кроет
сеголю мглой.

.....
Склонюсь главою
на сердце к ней,
и под мятежной
метелью бег,
любовью нежной
ее согрет,
забуду вскоре
крутое горе,
как в этот миг
забыл природы
гробовный лик
и непогоды
мятежный крик.

Или за „Запустение“, „Последний поэт“, „На посев леса“, „Песня“, „Пироскаф“, „Финляндия“ и пр.

За poemите на Баратински, които се явяват на Пушкина тъй знаменателни, Белински казва, че „те вече не се четели от никого“. Как! Нима интересът на тълпата към нещо поетично е достатъчно смъртоносна и неотменяема присъда за него, та един критик като Белински да се чувства безсилен пред нея, нещо повече, да се съглася с нея.

О, Висарион Григорьевич, да би можал да дойде

от Елисейските полета, та да ти прочета тази забравена поезия:

... Там за горою гол таится,
уже цветы пестрелют там;
уже черемух фимиам
там в чистом воздухе струится,
своею негою страшна
тебе волшебная весна.
Не слушай птички сладкогласной!
От сна восставшая, с крыльца
к прохладе утренней лица
не обращай, и в гол прекрасный
не приходи, а сверх всего —
беги гусара твоего!

Уже пустыня сном объята;
встал ясный месяц над горой,
сливая свет багряный свой
с последним пурпуром заката;
двойная, трепетная тень
от черных сосен возлезают,
и ночь прозрачная сменяет
погасший неприметно день... etc.

Цялата тая суха присъда на Белин[ски] го приближава толкова много до знаменитите руски „журналисти“, че ний трябва да кажем — или че Белин[ски] не е винаги обективен и безпристрастен, или че е „дървеният като нашия г-р Кр. Кръстев“. Кое от тези двете е истината — това е друг въпрос... Но всичко това ме навежда на мисълта: кой може да бъде критик? Кой може да разбира художествените произведения? И с непокъртима вяра аз си отговарям: оня, който ги създава — художникът! Закон са думите на Пиндара: „Разумът не може нищо да узнае!“ Да, художник художника

разбира. Това го доказват хилядите заблуждения на критиката от Аристотеля до Белин[ски] и Брандеса, които имат честта да се смятат за истини. И всичко това ни води към непроменния, вечния девиз: „L'art pour moi“, когото доказва и самата природа, „върховният художник“, както я нарича Мицкевич.

София. 6.III.1912

Лес, пиеса от Островски в 5 действия, превод на Ам. И. Кирчев, 1912.

Това е една мощна апология на актьора. Защото и сега, и преди години, и преди векове на Запад, и в Русия, а най-вече у нас, актьорът не е нищо освен обикновен забавител — лала, и театърът — място за прекарване на свободното време. Това профанско несхващане на смисъла и целите на този институт докарва и презрение към хората, с които той действа — актьорите — предмет на тази пиеса на Остр[овски]. Това също е непонятие, неразличие между театър и забава докарва и драматична непроизводителност. У един народ, италианците, за които от стари времена, та дори и до днес, е безразлично дали ще идат в театъра да гледат „Хамлет“ или „Отело“, или на пиацата някой от своите знаменити *ragliacci*, не са създали и надали ще си създадат национ[ална] грама.

Що е актьорът? — Презрян шут!... Безнравствен клоун... Човек, неспособен за нищо високо и благородно... Човек без всякакъв морал... Човек без принципи и достойнство!... У нас той е безчестен и безнравствен „карагьозчия“, принуден да бъде такъв „за хляба“. Когато актрисата Фотина (във Вазовата „Казарската“ царица) започва да говори на безнравствения Трайчев за морал и чест, той я прекъсва: „Моя, от актриса морал не искам.“

Във Франция в XVII в. безчестният актьор, чийто път вървеше направо в ада, стоеше вън от законите на черквата, а скверните маркизи, които умираха в полите на своите метреси, бяха достойни за възхвалителни надгробни речи — панагирици. Актьорите не можеха да бъдат обявани като всички християни; и когато великият Мolière — изобличителят на маркизите — умря, трябваше да излезе специален указ от краля Людовика XIV, за да бъде опян и погребан по обикновенияму.

В „Лес“ Островски ни казва, че актьорът, предмет на всяко презрение, е човек с много повече благородство и нравственост, отколкото много благородни моралисти на високите общества. Такъв е Несчастливцев. Но има актьори *ragliacci*, „карагъзочии“, действително без морал (защото във всяка група хора си има и нечистоти — „стаго без мърша не може“). Такъв е плиткият Аркашка, който, преследван от глада и мизерията, търси отде да добара няколко копейки, които веднага ще изпие в кръчмата; „комикът“, който казва: „Какъв народ са туй трагиците? Благородство и гордост — колкото щещ, а пък смисъл — нито за пара!“

Несчастливцев, дошъл заедно с Аркашка „комикът“, когото препоръчва за свой лакей, в чифлика на леля си Гурмижка, без тя да го знае, че е актьор (от 15 год[ини] не са се виждали). Но когато от Аркашка чрез слугинята Улита тя се научава, че бил „презрян провинциален актьор“, вратите за него се затварят...

При Гурмижка живее нейната храненица Аксюша, бедно сираче, взето от улицата. Тя е задиряна от племенника на Гурмижка А. Сергеич, за когото иска да се ожени старата Гурмижка. „Бабичката ревнува.“ Аксюша е нетърпима за нея, тя иска да я отстрани. Аксюша иска да се ожени за Петра, селско момче, но баща му Иван Петрович иска най-малко 1000 рубли зес-

тра, „по-малко няма сметка“. Гурмижка е немилостива, тя няма да даде тази зестра, нищожна за нея, от която зависи животът на отчаяната ѝ храненица... Изпъденият актьор Несчастливцев, преди да си замине, взема от леля си 1000 р[убли], които му дължи тя от преди години, и я моли да даде нужната зестра на бедната Аксюша. По съвета на Алекси, неин зоденик вече, тя решително отказва. „Не!“ Несчастливцев би ги дал, да би имал, щом като богатата му леля, „благодетелката на човечеството“, не иска... но той нали има 1000 р.! Да, той има... И той „бедният, презреният провинциален актьор“, попаднал в този „лес от разбойници“, ги дава на Аксюша.

Цялото „благородно“ общество около Гурм[ижка] остава безчувствено пред следващите изобличения на Несчастливцев, от които и плиткият Аркашка се възражда даже.

Това е апологията на актьорското презряно съсловие от Островски, наречена „Лес“.

София, 22.3.1912

Цветарките в София. Когато Вазов пътуваше из Италия, таз

земя на чудесата,
земя на песнята звънлива,
на гения, на красотата,

той не можа да не възнее прелестните, възхитителни цветарки из неаполитанските улици:

Господине, купи кумка...
... Аз сама я помирих,
тя мирише като мене,
come mi é odorando.

Paul Arène чудно възпява една омайна френска цветарка („La bouquetière“).

Elle était blonde, presque rousse,
L'oeil malin, mais bon en dessous;
Et vendait, piqués dans la mousse,
De petits bouquets à deux sous.

Mon caprice en cette matière,
D'un peu d'amour se compliquait;
La fraîcheur de la bouquetière
Me fit désirer le bouquet.

А цветарките в София, които бродят из улиците в началото на пролетта, тъмнокожи брлонетки, облечени в кърпени пъстри шалвари, защото — secrètement — са потомци на древните египетски фараони, не зная дали биха могли да принудят поета, възновен от 1 нежно чувство към тях, да ги възпее някак си нежно... и любовно... като Arène...

София, 23.III.912

Шест български пиеси. Това са: „В полите на Витоша“ (IX) от Яворов, „Казаларската царица“ (XI) от Ив. Вазов, „Боян Магьосникът“ (XII) от К[ирил] Христов, „Над зид“ (I, Нов народен театър) от Ана Карима, „Кърджалии“ (III) от Ал. Кипров и „Божана“ (III. 912) от Ев[гения] Марс.

Странно плодотворна граматична производителност! 6 пиеси през 1 сезон!

Трагедията на Яворова, с която Народ[ният] театър откри сезона на 1911/12 г., бе посрещната с много страшно лоши отзиви и с 1–2 само добри. Като оставим назад ония „нетърпими грешки“, които „критиката ни“ навира в очите на автора, като

„ефектите“ (които, кой знае защо, са „нетърпими грешки“) или „отегчителния диалог между Христофоров и Мила на гробищата“, или „слабо обрисуваните характери на героите“ и т.н., трагедията на Яворов има много несъмнени хубости — „щастливо избран сюжет“, вярна обрисовка на българския живот с всичката му суровост „в полите на Витоша“ и т.н. хубости, които я правят I българска добра драма; и ний бихме могли да кажем като проф. Арнаудов, горещия аполог на Яворова: „Ний имаме вече драма.“

С „Казаларската царица“ Вазов прави голяма крачка напред именно защото от сухото мъртво — макар и славно — минало той иде в живото настояще. Най-добре е обрисуван типът на актрисата Иванова, макар и само с 2 черти — покрай другите също добре характеризирани характери на Трайчев, Хрусанов, поп Деян и пр.

Напразно Кур. Христ[ов] се мъчи да представи своята трагедия (в стихове) „Боян Магьосникът“ за нещо най-съвършено. „Не всякога един добър лирик може да бъде и добър драматург — като напр. Musset.“³ Едно нещо — може би — както казва Кур. Хр[истов]...

Combien j'ai douce souvenance,
Du joli lieu de ma naissance!
Ma soeur, qu'ils étaient beaux les jours
De France!
O, mon pays, sois mes amours
Toujours!

(Chateaubriand)

Или:

Рдяны краски,
воздух чист;
вьётся в пляске

красный лист.
 Это осень,
 полей просинь,
 гулы сосен,
 веток свист.

(М. Волошин)

Тук римата има смисъл. Но какъв смисъл има тя в тези дълги стихове напр., гето нейната сладост не може да се схване от вниманието:

В най-глухий кът на парка жълт, заглъхнал, онемял,
 видях самотен мъртъв гроб — безмълвен мрамор бял.

Или:

Долу, хей, крилата! — чуи се позив див сега отвред;
 Нека свържем младия устрем на свободния полет...
 (Вазов)

Или:

Стройна се Калина вие над брега усамотени,
 кичест явор клони впишва в нейни вейчици зелени...
 (П. П. Сл[авейков])

Или „Жеравите“ на нашия бонвиван К. Христов:

Спускат се жерави, кацат на морския бряг,
 сбират се в орляци те и подигат се пак
 дружно в небето (1)

Губят се татък далеко полета, гори,
 брегове морски — и орляк след орляк се скри
 в ясни лазури. (2)

Скриха се. — Боже, как дълъг е техният път:
 колко ли гена те има така да летят

все над морето! (1)
 Колко ли там ще се скършат могъщи крила
 в слънчевият блясък или в нощния мрак и мъгла,
 в гръмове, в бури! (2)

Защо е тук римата?

А г. Кирил Христов, за когото Ив. Вазов казва, че „удивително, до свършенство владее техниката на стиха“; чийто „стих е изящен, гладък, крилат, поражающ с изненадите и съчетанията на ритмите, рабско послушен на своеволната мисъл на поета“ — ето как г. К. Христов крайно нетърпимо изкълчва мисълта си заради римата:

... Ала не плаши ме, на моите младини
 остатъкът, че ще безславно да почина
 като кандилен луч във храм от съспни.
 („Лозов лист“)

И колко още!...

И нима тези бисери не са поезия:

Но да почина! Да легна бездушен, зарит във земята,
 преди в плен да те видя и жалний ти вопъл да чуя...
 („Илиадата“)

И нима Кирил-Христовите глупави преправки на свежите ни народни песни са по-хубави от самите народни песни, защото имат *ритми*?

И нима — ще ми се да наведа всичките хиляди и хиляди изобличителни за римата фактори — и нима Хайневото „Nordsee“ е по-малко поетично от неговите „Песни“ (Lieder) само защото няма рими. Пък и нима (най-сетне) новата поезия е повече поезия от класичната само защото има *ритми*?

Но може би някой ще каже: е, щом като римата

е мъчнотия за поета, тогава да изхвърлим и ритмата, защото и тя не ще да е леснотия.

Не, съвсем не. Ритмата не е мъчнотия. И тя е неразделно свързана с езика, с песента. Поетът, певецът — той пее в ритъм; защо[то] е надарен за това.

Е добре, след всичко това нямаме ли право да кажем: голу римата, врагът на поезията?!...

София, 9.V.912

Самомнението на Кирил Христов. Не е мой най-самомнителният от нашите поети. Много погорд от него е Пенчо Славейков. Но тази гордост на Пенча, тази надменност и презрение към делничните души — както казваше някъде един негов критик, т.е. нападател — това у него има една поетична симпатичност, нещо хубаво. Пък и не само той: колко други велики духове в другите страни — като един Goethe, Byron, Musset, Лермонтов и т.н. — вдигат надменно чело и казват: „Аз съм гений.“ Пък и не помня кой титан на мисълта беше казал: „Защо да се претрувам и да се срамя да кажа, че съм гений!..“ Един професор казваше за самомнителния Chateaubriand: „Ние бихме се изсмели на тази негова гордост, на тази негова жадност за слава, ако тя не бе свързана с един велик гений.“ Обаче не е тъй работата с К. Христов. Именно не тъй. Защото: г. К. Хр[истов] изпя всичкия си поетичен дар едва ли не в 2—3 само песни („Химн“, „Пипина“, „Черните очи“, „Хей, пролет уде!“), макар да е създал 2—3 тома песни, балади, легенди, романици (и грами). Той, както казва Лермонтов, „рано почна и рано (се) свърши“. И само в няколко песни. Всичко друго е „прах за вятъра“ (негови думи).

И все пак той има смешната смелост да казва за себе си:

Стотини ли България до днешний ген
поети е родила? („Сонет“, стр. 150)

Или:

И паметниците незблеми, които
въздигнали сме ний (т.е. К. Хр[истов]) тепърва ще дивят.
(стр. 227)

Вий чувствате как, когато К. Хр[истов] превъзнася Вазова, гледа да се изправи някак си до него и да каже: не забравяйте и мене!

Завистта не може повали
твърдинята, коя вас, прах за ветровете,
от този безсмъртен мъж (и аз) като чума ви дели!

И нима един К. Хр[истов] има „моралното право“ да нарича П[енчо] Слав[ейков] (в „Сухак“) „Сухак, чакаш брадва“. Този удар поваля него; той е слаб за Славейков, но пресилен за него. Не е ли смешен Кирил Хр[истов], като казва, че

пomeжду всинца ни най-много дбама, трима има
(единът съм аз, другият — Вазов, 3-ия — кой знае кой,) творци на подвизи, на истински дела,
че останалите очаква ги метла...

Защото той не е тъй мощен гений, за да презира другите и по-го[леми от него]⁴

СПИСАНИЕ „ВЕЗНИ“ НА ГЕО МИЛЕВ И МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО

522

Гео Милев. Том II

В контекста на българската култура сп. „Везни“ (1919–1922) е най-представителното периодично издание с програмна модернистична насоченост. Неговите предшественици – фактически или стагнално (такъв е случаят с „Хиперион“) – по същество не отиват по-далеч от символистично-сецесионната естетика от края на XIX век, която е само предчувствие на модерното. „Везни“ има последователи, някои непосредствено импулсирани от него. Такова издание е „Кресчендо“, списвано от млади, запалени по модерното, глави в провинциалния Ямбол. В естетическата си позиция „Кресчендо“ е по-авангардно, но неговите 4 броя не могат да се сравняват по тежест и по резонанс със списанието на Гео Милев. С „Везни“ не може да конкурира и „Златороз“, който започва да излиза почти едновременно (1920). Макар и да публикува отделни материали за някои модернистични направления (например за експресионизма), по общата си платформа „Златороз“ не е модернистично издание. Той е толерантен към различни художествени възгледи и неслучайно ще продължи да изпълнява културната си мисия повече от две десетилетия, при което неговата умереност ще се възприема като престижна и адекватна на социалната стабилност. По степен на модернистичната си екзалтация и по фанатично вчувстване в новите форми на изкуството, по непримиримост към традицията и баналното в България действително няма друг печатен орган, който да съперничи на „Везни“, и няма личност, толкова неудржима в „ултрамодернизма“ си като издателя и редактора на „Везни“ Гео Милев. Неговият „Пламък“ ще

бъде обърнат към социалните движения на времето. „Везни“ са изцяло в сферата на духовния бунт.

Гео Милев (1895–1925) е безспорно главната фигура на българския модернизъм. Всестранните му интереси и европейска образованост, дарбите му на поет, художник, театрал, критик и преводач, амбицията му за духовно водачество, изживяването на националната съдба като дълбоко личен проблем, поривът му към обнова на българския живот, към единение с Европа и големия свят – всичко това предопределя ролята му в следвоенната култура на България.

Прието е да разглеждаме българския модернизъм като явление на следвоенните години, отприщено от ужасите на преживяното и от покрусата от националната катастрофа. Все още малко са изследвани фактите на по-ранен модернизъм. Не са обобщени отделни епизодични произведения на изкуството, които вече говорят на езика на модерните форми. Забравяме, че през 1912 година братя Дюлгерови в Кюстендил издават „Същността на модернизма“ на Пишибишевски. „Листопад“ през 1913 г. запознава българската публика с италианския футуризм. В „Листопад“ изпраща своите „Литературнохудожествени писма от Германия“ и студентът Гео Милев. Но в Лайпциг, където учи, той все още не открива реформаторите на изкуството. В същото време книги от личната му библиотека говорят недвусмислено за жаждата му за ново изкуство. Не трябва да се учудваме, че за Гео Милев, както впрочем и за цялостното ни художествено развитие, модернизмът на първия етап се свързва със символистично-сецесионната естетика. Въпрос на адаптация. Когато в Европа започва авантюрата на модерното изкуство, ние правим първите крачки в светските художествени форми. Все пак въпросът за формирането на Гео Милев като модернист не е изчерпан. В архива на Гео Милев в Народната биб-

523

Приложение

лиотека в София се пази картичка, изпратена до него от Димчо Дебелянов на 23.4.1915 г. Текстът заслужава специално внимание. Дебелянов коментира идеята „да устроим на столичани по твоя (на Г. М. — бел. а.) съвет неவிждано досега зрелище — да се избегне всички по електрическите стълбове на бул. „Цар Освободител“. Но какво да правим — на камък удариха увещанията ми — ни мене, ни на другите им се иска да починат още млади и зелени, и то по литературни причини, което би било най-смешното.“ Какъвто и да е бил поводът за този диалог между двамата поети, хрумването на Гео е чисто гадаистично. И е безспорно свидетелство за неговата вътрешна предразположеност към модернистично бунтарство.

До „Везни“ остават четири години. Изпитаното през тези четири години не се вмести в хронологични рамки. Войната. Раняването. Разбитият череп. Мъчителното възстановяване. Берлин — духовен център на следвоенна Европа. Срещата с Херварт Валден — лидера на немските модернисти. Срещата с модерния театър, с модерната поезия. С модерното изкуство. Всичко, което ще бъде сп. „Везни“, е вече родено.

„Везни“ е замислено като литературнохудожествено списание. То се издава от редакционен комитет, в който най-близки сътрудници на Гео Милев са Чавдар Мутафов, Николай Райнов, Сирак Скитник. Това обяснява мястото, което заемат в изданието въпросите на изкуствата. „Везни“ има да приобщи българската публика към новите имена в световното изкуство. През първите две годишнини на списанието постоянно се репродуцират творби от модерни художници, понякога съпроводени с кратки текстове. Днес е трудно да си представим как са звучали техните имена, за първи път написани на български. Трудно е да реконструираме и възприятието на образите. Но

от гистанция можем ясно да видим насоката и да констатираме някои аналогии. От само себе си се налага сходството с алманаха „Синият конник“, излязъл няколко години по-рано, събитие в немския художествен живот. И във „Везни“, както и в „Синият конник“, са репродуцирани произведения на автори от различни модернистични направления. И тук, и там могат да се видят и творби на старото изкуство, образец на художествена условност. Във „Везни“ това са египетските рисунки, африканската пластика, японските гравюри. В някои случаи „Везни“ „изостава“ — например когато възпроизвежда Фелисиен Ропс или Роден. Можем да го отгаднем на споменатата вече неокончателна освободеност от символизма или на литературски вкус. Но главното е, че читателят на „Везни“ е видял и чул за Густав Климт и Егон Шиле, за Марк Шагал и Франц Марк, за Василий Кандински и Оскар Кокоска. Днес, в началото на XXI век, по-ясно отвсякога се очертава мястото на тези най-значителни фигури на художествената революция от началото на миналия век. Струва си да се заинтересуваме по-специално от нашите контакти с Кокоска. Той е по-често репродуциран, превеждани са и поемите му. А през 1920 г. във Виена „Светицата“ на Д. Караджов излиза с илюстрации на Оскар Кокоска. По-късно ученик на Кокоска е Бенчо Обрешков от втората вълна български експресионисти.

Запазена е тетрадката с абонатите на сп. „Везни“. Имена, градове, професии. Удивителен документ за тогавашна България и за тогавашните българи, събуждени за духовен живот.

Наред с чуждите автори на страниците на „Везни“ се репродуцират и произведения на български художници — Сирак Скитник, Иван Милев, Иван Бояджиев, Васил Захариев, Пандо Киселинчев. Издателите на „Везни“ следят всяко движение в българското

изкуство, готови са да поощрят и да застанат за всеки новаторски акт. Те забелязват експресионистични моменти в творчеството на Борис Денев и Александър Божинов, склонни са да приветстват модернизма у Владимир Димитров-Майстора, въпреки че сам той отхвърля тези идеи. Около „Везни“ се групират млади хора, двайсет и няколко годишни. Те са обсебени от модерното изкуство. И търсят своя път в него. Малко по-късно в орбитата на Гео Милев ще влязат и най-младите — Николай Дюлгеров и Ана Балсамаджиева. Любопитно е да направим опит за един групов портрет на художниците от кръга на Гео Милев. Ще се окаже, че с изключение на Сирак Скитник, формирал се в средата на руския авангард, почти всички са се приобичили към модерното изкуство в Германия и Австрия. Те учат или специализират в Берлин, Дрезден и Виена, в тези световни тогава центрове оформят възгледите си за изкуството и се приобщават към модерната европейска култура. Дължим още много на тези първи български новатори. Запознаването с архивите в Германия и Австрия би ни разкрило по-точно тяхното присъствие тук. Ще спомена трима от свързаните с Гео Милев художници, които тогава пребивават във Виена — Цанко Лавренов, който от австрийската столица следи „Везни“ и изпраща отговор на литературната анкета за изкуството, Дюлгеров, който преди да отиде в Баухаус, учи във виенското Кунстгевербешуле, Борис Стефчев, който след войната е изпратен тук на специализация.

На младите български бунтари очевидно допада спонтанната, оголена, нервна реакция на немскоезичните им събратя. В техните работи едва ли можем да търсим някаква фундаментална теоретична мотивация. В България те намират своето пространство около „Везни“. Не на последно място това се дължи на Гео Милев и личното му пристрастие към из-

куството. Известно е, че от малък Гео рисува. Известни са и неговите автопортрети от различни периоди. Не са коментирани и не са включени в културно обращение модернистичните му творби. За съжаление безвъзвратно са загубени колажите му. Макар и малко на брой, рисунките му от времето на „Везни“ заслужават специално внимание. Решени в абстрактно-експресионистичен ключ с явни театрални внушения, тези творби на художника Гео Милев са част от историята на българския модернизъм.

Българският модернизъм в изкуството немного надживява „Везни“ и неговия издател. Едни от неговите представители умират (Иван Милев, художникът с най-оригинално дарование), други се отдават на друг род дейност (Иван Бояджиев се заема с архитектура, Мирчо Качулев — с авиационна фотография), трети емигрират (Николай Дюлгеров се развива като една от ярките фигури на италианския футуризм). Останалите постепенно в края на 20-те години изоставят младежките си модернистични увлечения и се вливат в уталоженото и пластически пълноценно изкуство на 30-те години. Художественият и социално-психологичният коментар на развоя на българския модернизъм може да бъде многопосочно разгърнат, но значението на тази кратка страница в новата българска култура не бива да се подценява.

На страниците на „Везни“ се отделя място и за художествена критика и теория на изкуството. Тук Гео Милев публикува програмните си статии „Фрагментът“ и „Родно изкуство“. Тук излизат и известните му рецензии за Изложбата на южнобългарските художници и за Юбилейната академична изложба. В тях и в ред други кратки бележки той разкрива кредото си за изкуството. Основното в него е типичното за всеки истински модернист отрицание на обвързаността на изкуството с реалността. „Не в при-

рогата, не в действителността се крият изворите на изкуството, а в свръхдействителния мир на нашите абстракции, на неизразимото, пише Гео Милев. Целта на всеки художник е самостоятелната художествена форма, в която природната форма като предмет изчезва.“ Той раптува за образ, който да синтезира смисъла на нещата, и вижда в старото ни иконно наследство пример за такова изкуство.

Редом с Гео Милев във „Везни“ е Чавгар Мутафов — архитект, писател, художествен критик с блестящо перо. Той е в подкрепа на всеки жив експресионизъм, на всяка оригинална художествена реакция, против „сладкото, покорно, уморено изкуство, дипломатично редактирано в конвенционален бон тон“. „Живописиста като самоцел“ защитава и Сирак Скитник, който започва кариерата си на художествен критик на страниците на „Везни“. Тук публикува известните си студии „Източно и западно изкуство“ и „Символ и стил“ и Николай Райнов, който търси дълбините на образната форма и ги намира не в подобие то на външния свят, а в състоянието на душата.

„Везни“ помества и текстове на чужди автори. Преведен е „Упадъкът на лъжата“ на Оскар Уайлд, чиято теза „Животът подражава на изкуството много повече, отколкото изкуството на живота“ е разкривала нови насоки на мисълта. Неведнъж гост на „Везни“ е Херварт Валден, знаменитият апологет на немския модернизъм и редактор на сп. „Дер Щурм“. Диалогът „Валден — Милев“ и „Дер Щурм“ — „Везни“ е отделна тема. Макар само фрагментарно запазена, кореспонденцията между двамата съдържа ред важни моменти. Такава е например констатацията на Валден за изкуството на българските модернисти, репродукции от чиито произведения му е изпратил Гео Милев. Според него те още не са достатъчно „организирани“. Типично за периферията, която имитатив-

но — спонтанно — емоционално възпроизвежда централния модел. Между двете списания се поддържа и делови контакт. „Везни“ абонира българските читатели за „Дер Щурм“. Херварт Валден — писател, музикант, театрал, художествен критик — е изключителен организатор. Той не само издава почти две десетилетия „Дер Щурм“, трибуна на европейския модернизъм, той има галерия, в която от 1912 до 1932 г. представя автори и направления, ръководи издателство, в което излизат книгите на някои от най-знаменитите тълкуватели на модерното изкуство. „Дер Щурм“ има и своя сцена. В контекста на творческото общуване с Валден можем да осмислим и експресионистичната изложба, която Гео Милев организира в квартирата си на бул. „Мария Луиза“ в София (декември 1921 — януари 1922) и за която са известени читателите на „Везни“. Показана е частната сбирка на Гео Милев, състояща се от експресионистични, кубистични, футуристични и примитивистични картини на европейски художници — 60 работи, предимно графични. Сред имената — Кандински, Кокоска, Мунк, Кампендонк, Марк и др. Обещаният каталог очевидно по финансови причини не е бил отпечатан. Във всеки случай не е известен нито един негов екземпляр. В следващ анонс се обещава екскурзоводна беседа за посетителите. Жалко че не можем да реконструираме тази уникална експозиция. Частично запазените в личния архив на Гео Милев репродукции и графични отпечатъци не могат да бъдат безусловно свързани с експресионистичната изложба. Издателят на „Везни“ е имал навика да колекционира репродукции от наши и чужди автори, като сам ги е рамкирал.

Споменаването за екскурзоводната беседа напомня за още една съпътстваща издаването на „Везни“ дейност на Гео Милев, непосредствено свързана с популяризирането на модернистичните идеи. Става гу-

ма за десетките му сказки в София и страната, посветени най-често на експресионизма и на края на западноевропейската цивилизация.

Новите факти, които влязоха в обращение през последните три-четири години, и новият подход към тях дават възможност фигурата на Гео Милев и кръгът около сп. „Везни“ да се оценят в действителните им измерения. И българският модернизъм — досега бяло петно на картата на модерна Европа — да намери своето своеобразно място в контекста на историята на изкуството на XX век.

РУЖА МАРИНСКА

БЕЛЕЖКИ И КОМЕНТАР

Настоящият том съдържа преди всичко литературнохудожествената критика, есета и публицистика на Гео Милев от периода „Везни“.

Още преди да се възстанови след раняването му на фронта по време на Първата световна война, Гео Милев предлага на баща си да създадат издателство. Бащата, Мильо Касабов, книжар в Стара Загора, не устоява на увещанията на своя първороден син, върнал се като по чудо жив, макар и тежко ранен. Необходимите първоначално средства и част от организационната дейност по създаването на издателството се поемат от Мильо Касабов. Но главната движеща сила на новото издателство, наречено по-късно „Везни“, ще бъде Гео Милев. Негови ще са идеите, изборът на авторите и заглавията, които ще се печатат. Той ще бъде основният автор, преводач и редактор.

С известна издателска дейност бащата се е занимавал по настояване на сина си и преди това. През 1913–1914 г. той издава в Стара Загора три цветни албумчета за деца (библиотека „Детски живот“). Синът му е поръчал да се отпечата цветните илюстрации в Германия, а сам той написва и изпраща стиховете към тях.

През 1915 г., завръщайки се от Лайпциг в родината, Гео Милев подготвя, а баща му издава паметната серия „Лирични хвърчащи листове“ — 5 книжки с преведени от сина стихове на западноевропейските поети Стефан Маларме, Рихард Демел, Емил Верхарн, Пол Верлен и Фридрих Ницше. Авторите са представени с кратки бележки от Гео Милев. Намерението му е било да издава всяка седмица по един брой от тези „Лирични хвърчащи листове“, но скоро е мобилизиран и изпратен в школата за запасни офицери в Княжево. В брой 5 е отбелязано: „По много външни причини и пречки, произхождащи от сегаш-

ното положение, издателството преустановява с настоящата книжка излизането на „Лирични хвърчащи листове“.

Следват окопите край Дојран, жестоката артилерийска канонада, тежкото раняване на поета издател, лазарети, болници и борба за живот.

В началото на 1918 г. Гео Милев е изпратен в Германия да продължи лечението си, като се подложи на серия от операции за възстановяване на изгубената част от челната кост и клепачите на избитото око. От берлинската клиника той поддържа редовна кореспонденция с баща си във връзка със създаденото вече издателство „Везни“, което отпечатва в Стара Загора студията на Гео Милев „Театрално изкуство“, превода му на „Хамлет“ от Шекспир и други книги.

Особено активно започва да работи издателството след завръщането на поета от Берлин през март 1919 г.

На книжния пазар се появяват няколко библиотечни серии и отделни книги, подбрани, а повечето от тях и преведени от Гео Милев, снабдени с неговии предговори — уводни есета за авторите, много от чиито имена българският читател чува за пръв път. Като луксозно издание в серията „Книги за библиофили“ излиза и първата стихосбирка на младия поет „Жестокият пръстен“.

В средите на българската интелигенция — особено сред младите писатели и литератори — книгите на издателството събуждат подчертан интерес. Но „Везни“ няма развита разпространителска мрежа. Безспорно е също, че модерната европейска литература, която не отговаря на подготовката и очакванията на масовия читател, не може да носи достатъчно приходи за покриване на издателските разходи. Затова не е изненада, че — както е предричал бащата Мильо Касабов — част от тиражите на тази изящна словесност застоява.

Това обаче не отчайва сина. Той иска да бъде активен строител на мост между българската и новата западноевропейска духовна култура, чувства се призван да се бори за модернизирването на българската литература и изкуство, за утвърждаването на високи естетически кри-

терици. И е убеден, че решителна роля за постигането на неговите обновителни амбиции и родолюбиви културни идеали би изиграло едно месечно списание. Така се стига до създаването на списание „Везни“, което трябва да популяризира и закрепи едноименното издателство и да обедини българските модернисти. Ще се окаже обаче, че сп. „Везни“, също като издателството, среща големи финансови затруднения. Въпреки всичко, в трите си годишни списания надхвърля първоначалните намерения на своя създател и се превръща в значимо културно и обществено явление.

В памет на първото Гео-Милево списание и днес у нас излиза вече 17 години списание „Везни“ с главен редактор Иван Гранитски, а през 1999 г. издателство „Захарий Стоянов“ и Международната фондация „Гео Милев“ отпечатаха луксозно фототипно издание на оригиналното списание „Везни“, излизало през 1919–1922 г.

В своето списание „Везни“ Гео Милев отстоява не само естетическите си възгледи. То е трибуна и за неговите етически принципи, за публицистиката му, която, особено през третата годишнина на списанието, реагира все по-често на обществено-политическия живот в страната. В статията си „Българският народ днес“ Гео Милев негодува, че политиците идват на власт с блестящи лозунги, но „заг тия лозунги хитро се спотайват безчестното хищничество и лакомият егоизъм“. И продължава, че е време „народът да изнесе из своите недра своите чисти и честни синове... Нови хора! И нов девиз — честност и труд“.

И ако статията му „Небето“ (год. I, май 1920) завършва с емблематичното за сп. „Везни“ твърдение „Всяко изкуство е експресионизъм“, в своето знаменито „Възвание към българския писател“ (год. III, ноември 1921) Гео Милев заявява високо — „Човекът преди всичко“.

* * *

Идеята на Гео Милев да създаде едно модерно литературнохудожествено списание не се явява внезапно и неочаквано. Интересите му към различните естетически

школи и направления в миналото и в съвременността и склонността му да пише не само поезия, но също и художествена критика и публицистика се извяват още в юношеските му години. Най-ранните му критически опити, озаглавени „Литературни бележки“, датират от 1911 г., когато той е едва 16-годишен. Намерени в ръкопис, те са поместени тук в раздела „Приложения“.

Първите отпечатани статии на Гео Милев — „Литературно-художествени писма от Германия“, писани през студентските му години в Лайпциг, се появяват в сп. „Листопаг“ (1913–1914). Последвани са от редица публикации отново в „Листопаг“ и в други списания като „Звено“ и „Слънце“. В този том те са включени в раздела „Ранни статии“.

Малко по-късно (1918), както вече отбелязахме, издателство „Везни“ отпечатва студията на Гео Милев „Театрално изкуство“, в която той развива схващанията си за модерния театър. Тук тя намира място след текстовете от сп. „Везни“ в обособената рубрика „За един нов театър“ заедно с други статии за българската сцена и за видни наши актьори, появили се навремето във в. „Заря“, сп. „Сцена“ и в други издания. Макар че и в сп. „Везни“ темата „театър“ е застъпена широко, разделът „За един нов театър“ е обособен не само защото включените в него текстове са видели бял свят първоначално в различни печатни органи, но и за да се открие важното място на театъра в творческата дейност на Гео Милев и амбициите му за обновление на тази важна културна институция у нас.

При подредбата на произведенията в посочените раздели сме се придържали — доколкото е било възможно — към хронологичния принцип.

РАННИ СТАТИИ

Литературно-художествени писма от Германия

Като студент във Философския факултет в Лайпциг (октомври 1912 — август 1945 г.) Гео Милев следи с интерес културния живот в Германия. Впечатленията си отразява в осемте „Писма“, които изпраща до редактора на сп. „Листопаг“ Димитър Бабеv. Това са първите излезли в българския печат статии на младия поет.

Стр. 21. ХАУПТМАНОВОТО „ТЪРЖЕСТВЕНО ПРЕДСТАВЛЕНИЕ“ И НЕГОВИЯТ БОЙКОТ — сп. „Листопаг“, г. I, кн. 15 от 22 декември 1913 г. Подпис: Г. Милев. Така са подписани и останалите „Литературно-художествени писма от Германия“.

Стр. 21. Корсиканският орел — Наполеон Бонапарт.

Стр. 22. Herrscher genie (нем.) — гениален владетел.

Стр. 22. Pulchre, bene, recte (лат.) — добре, много добре, чудесно.

Стр. 23. Малкият капорал — Наполеон Бонапарт.

Стр. 24. Питии — Пития, жрица в Делфийския храм, която предсказва бъдещето, пророчица.

Стр. 26. ОПЕРЕТИ И ФАРСОВЕ — сп. „Листопаг“, год. I, кн. 20 от 22 януари 1914 г.

Стр. 27. In corpore (лат.) — взети като цяло.

Стр. 28. La douleur (фр.) — болка, скръб.

Стр. 28. La mélancolie (фр.) — меланхолия.

Стр. 32. САТИРИТЕ ОКОЛО СТАРИЯ ПАН — сп. „Листопаг“, год. I, кн. 24 от 23 февруари 1914 г.

Стр. 32. „... моят стар и любезен приятел Джо“ — вероятно има предвид поета и преводача Георги Михайлов.

Стр. 35. Dionysos — Дионисий, древногръцки бог на виното и веселието.

Стр. 35. „... самотният мъдрец Заратустра“ — отнася се за книгата на Фр. Ницше „Тъй рече Заратустра“.

Стр. 38. НЕМСКИТЕ ПОЕТКИ — сп. „Листопаг“, г. I, кн. 28 от 23 март 1914 г.

Стр. 38. „Модерната немска женска поезия“ — има се

предвид статията на Никола Ихчиев, сп. „Българска сбирка“, кн. 8, 9, 10 от 1912 г.

Стр. 39. „... настоящ професор в Софийския университет“ — отнася се за проф. Беню Цонев, преводач на Гьотевата балада „Горски цар“ и автор на статия за полския модернист Тадеуш Мицзински.

Стр. 40. „... казал го е вече поетът в моята съседка Гмитра“ — има предвид хумористичната поема на Иван Вазов, в която е описано как Перо наказва съпругата си Гмитра, загато оставила котката да отвлече вързона с петте жълтици.

Стр. 49. „ЛЪКЪТ НА ОДИСЕЯ“, новата пиеса на Хауптмана — сп. „Листопад“, г. I, кн. 31 от 13 април 1914 г.

Стр. 52. „par excellence“ (фр.) — превъзходен, изцяло.

Стр. 52. „la bête humaine“ (фр.) — човекът-звяр.

Стр. 59. РИХАРД ДЕМЕЛ — сп. „Листопад“, год. I, кн. 35 от 11 май 1914 г.

В това „писмо“ лайпцигският студент изразява възхищението си от поезията на Демел. Според Гео Милев той стои на най-високото стъпало не само в немската поезия, но се равнява, ако не и надминава и най-големите световни поети. На него той посвещава и дисертацията си, която е поместена в следващия т. III на това издание.

Но в началото на Първата световна война, връщайки се от Лондон, Гео Милев решава да иде в Хамбург, за да изкаже лично възторга си на Р. Демел. Тук обаче идва голямото разочарование на нашия млад поет, който научава, че Демел е отишъл като доброволец на фронта. Възмутен, че „51-годишен съртак е станал жертва на шовинизъм и антихуманизъм“, Гео Милев решава, че напразно е отишъл до Хамбург.

Той и по-късно превежда стихове на Демел, но възторгът му е попарен.

Стр. 61. Sursum corda (лат.) — горе сърцата.

Стр. 63. „le trésor des humbles“ (фр.) — богатството на смирените.

Стр. 67. ФРАНЦ ФОН ЩУК — сп. „Листопад“, г. I, кн. 39 от 9 юни 1914 г.

Стр. 68. „Teilweise“ (нем.) — отчасти.

Стр. 71. ЗАКЛЮЧЕНИЕ — сп. „Листопад“, год. I, кн. 42 от 29 юни 1914 г.

Стр. 74. ИВАН ФРАНКО — сп. „Листопад“, год. I, кн. 34 от 4 май 1914 г. Подпис: Г. Милев.

В същата книжка, преди бележката за Ив. Франко, са поместени пет стихотворения от „Зівяле листе“ на украинския поет, преведени от Гео Милев.

Стр. 74. „Кобзар“ — народен поет и певец в Украйна.

Стр. 76. МОДЕРНАТА ПОЕЗИЯ — сп. „Звено“, год. I, кн. 4–5 от април–май 1914 г. Подпис: Гео Милев.

Това е първата програмна статия на Гео Милев, в която излага теоретически възгледите си за модернизма в литературата и изкуството.

В същата книжка на сп. „Звено“ той помещава цикъл стихотворения на западноевропейски поети в негов превод — представено е творчеството на Ницше, Ж. дьо Нервал, Верлен, Бодлер, Верхарн, Ж. Мореас, А. Самен, Метерлинк, Р. Демел, Х. фон Хофманстал и Анри дьо Рение като илюстрация на формулираните в статията основни естетически принципи на модернизма.

Стр. 78. „une allegorie qui est bonne“ (фр.) — една алегория, която е добра.

Стр. 81. „L'âme antique, qui était runique et vaine“ (фр.) — античната душа, която беше руническа и тщеславна.

Стр. 81. „Когато Бонифаций заби своята секира“ — Бонифаций, майнишки архиепископ (680–755), християнски мисионер сред езичниците, загинал в Холандия, където бил съсечен от варварите.

Стр. 82. „... езичникът Балкан“ — цитираният стих е от поемата на Пенчо Славейков „Кървава песен“.

Стр. 83. „Ausnahmemensch“ (нем.) — изключителен, свръхчовек.

Стр. 84. „Vertige de l'infini“ (фр.) — замайване от безкрайността.

Стр. 88. „In media res“ (лат.) — в същността на въпроса.

Стр. 90. „L'âme chrétienne“ (фр.) — християнската душа.

Стр. 93. ПРОТИВ РЕАЛИЗМА — сп. „Слънце“, год.

I, кн. 5 от 15 юли 1919 г. Подпис: Г. Милев.

Тази статия, предизвикала нееднозначни оценки и спорове при своята поява, беше обявена за ерес по времето, когато единственият признат метод в литературата и изкуството у нас бе социалистическият реализъм. Тя бе поместена единствено като приложение в т. II на третото издание на съчиненията на Гео Милев, изд. „Български писател“, 1976 г., придружена в бележките със съответните „за естетическото доктринерство“ квалификации.

Тук за първи път се помества на хронологическото си място в раздела „Ранни статии“.

СПИСАНИЕ „ВЕЗНИ“

Списанието на Гео Милев „Везни“ излиза в продължение на три години, печата се в София, Придворна печатница.

Първата годишнина излиза в дванадесет книжки — от 15 септември 1919 до 30 юни 1920 г. Гео Милев — инициатор, главен негов организатор и автор — държи сп. „Везни“ да се списва от редакционен комитет, „който ще се състои от почти всички сътрудници“ (недатирано писмо до Людмил Стоянов, навярно от септември 1919 г.). За състава на този комитет свидетелства и друг документ — писмо от редакционния комитет до директора на Свободния театър, София, от 2 януари 1920 г., подписано от Гео Милев, Георги Михайлов, Христо Туджаров (Ясенов) и Людмил Стоянов. На списанието сътрудничат още Н. Райнов, Н. Лилив, Ем. Попдимитров, А. Златаров, Ч. Мутафов, Ив. Хаджихристов, Ив. Мирчев, по-късно Ламар, Н. Хрелков и др. В кн. 12 е поместено съобщение, че се открива подписка за втората годишнина, в която се казва:

„... сп. „Везни“ ще продължава, както досега, да работи за една цялостна българска култура, която да обгръща: в литературния живот — борба с литературните отживелици, под знака на една пречистена от предрасъдъци строга естетика; в живописата — освобождаване от мъртвите форми и утвърждаване на творческата лич-

ност; в театралното дело — рушене на рутината и насищане театъра с художествен дух, с духа на изкуството, дето не се палячества, а се твори; в музикалната област — насърчаване на всички пориви с истинска художествена стойност. (...) Сп. „Везни“ ще излиза в увеличен формат и обем (50–60 големи страници) на хубава грапава хартия и с художествени приложения (2–3 за всеки брой) вън от текста. В това отношение ще се иска да бъде всецяло с вида и характера на големи художествени списания в Европа (Аполон, Hyperion, Insel, L'oeuvre и др.). (...) Ще излиза при досегашните си сътрудници и при участието на мнозина европейски писатели.“

Втората годишнина излиза в пет книжки, от октомври 1920 до април–май 1921 г., под редакцията на Гео Милев и Людмил Стоянов. Пак поради финансови трудности намеренията са осъществени само отчасти. Списанието действително излиза в по-голям формат и с няколко цветни приложения, но годишнината „остава незавършена с излезлите пет книжки“. Абонатите, предплатили за цялата година, са уведомени, че ще получат срещу остатъка от предплатения абонамент 20 книжки от год. III.

Третата годишнина излиза в 20 книжки — от 15 октомври 1921 до 15 март 1922 г. Редактор — Гео Милев, форматът е вече наполовина по-малък, но списанието става седмично. От обявените първоначално 50 книжки успяват да излязат 20. В бележката „Към абонатите“ в кн. 1 се съобщава, че „сп. „Везни“ ще се списва в същия дух както досега. С тази разлика само, че ще бъде застъпена по-широко критиката, която от своя страна ще бъде разширена вън от специалните рамки на литература, живопис, музика и театър. Становището ни при всяка критика ще бъде (въпреки това е било, до известна степен, и досега през I и II годишнина) не само тясно естетично, а същевременно и етично; защото за нас човекът е преди всичко етически; а най-вече човекът-художник.

Изкуството не е толкова безцелно, колкото го мисли Уайлд. (...) Защото: ний съществуваме! Затова и в художника ний дирим преди всичко човека — етичния елемент.

Човекът преди всичко! Човекът е всичко: и цел, и мечта, и красота, и любов, и изкуство, и дух, и свят, и Бог.“

Последната кн. 20 завършва с друго съобщение: „Везни“ престава да излиза временно“.

Година първа (септември 1919 – юни 1920)

Стр. 105. **ВОЙНАТА ПОВИШИ** – кн. 1, 15 септември 1919 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М. „Ст. Чилингиров си позволи да охули...“

Гео Милев има предвид цикъл от шест сонета във в. „Зора“ от 11 август 1919 г., в които Чилингиров подигравва българските модернисти. Колко е основателна критиката на Гео Милев, личи от цитирания тук сонет:

НА НАШИТЕ МОДЕРНИСТИ

Не ви се чудя аз: в сегашно време
не бихте били вие модернисти,
ако да носехте народно време,
ако да бяха вам душите чисти.

Нали богатства в нас да създаваме
и бляскави да бъдем, и лъчисти
бе казал някой! „Нека да крадеем, –
преди орлите нам ни трябват глестии!“

От чужди гжоб кесия ли с банкноти,
или тиради цели от Верлена –
едно й, – „модерний“ пипа и лъготи.

А ние „старите“ на лирата „сломена“
грънкотим си по нашите стари ноти
и плашим се от модната промена!

Стр. 107. **ДВЕ ИЗЛОЖБИ** – кн. 1 от 15 септември 1919 г. Подпис: Г. М.

Стр. 108. **ПОСОКИ И ЦЕЛИ** – кн. 2 от 30 септември 1919 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Този статия се приема от изследователи на творчеството на Гео Милев като „програмен документ“, в който редакторът на сп. „Везни“ „излага темпераментно, в твърде императивен стил своите възгледи за българската художествена литература; по същество това е не само програма на списанието, но преди всичко една естетическа платформа, от която се готви да преценява литературния живот в България от началото на двайсетте години“. (Вж. Проф. Иван Сарандев. Сборник „Гео Милев през погледа на литературната история и критика“. Изд. Захарий Стоянов, С., 2005.)

Стр. 111. **ЕКСПРЕСИОНИСТИЧЕСКА ИЗЛОЖБА** – кн. 2 от 30 септември 1919 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Стр. 112. **СП. „СЛЪНЦЕ“**, кн. 7-8 – кн. 3 от 30 октомври 1919. В рубриката „Нови книги и списания“. Подпис: Г. М.

Стр. 114. **ФРАГМЕНТЪТ** – кн. 4 от 30 ноември 1919 г. Подпис: Гео Милев.

Това е една от възловите статии в сп. „Везни“, в която Гео Милев изтъква, че фрагментът, чиято най-кратка дефиниция „минимум от средства“ е характерна особеност на съвременното изкуство, равнозначна на понятието модерно изкуство. И продължава: „Фрагментът значи: да не кажеш всичко. Да не свържеш всички отделни части с логични мостчета. Логиката е анализ. Изкуството е синтез: фрагмент...“

Стр. 119. **ОБЩЕСТВЕНА ОБНОВА** – кн. 4 от 3 ноември 1919 г. Подпис: М.

Стр. 121. **ХУДОЖЕСТВЕНА ИЗЛОЖБА МОРОЗОВ И БОЖИНОВ** – кн. 5 от 31 декември 1919 г. Подпис: М.

Стр. 123. **СП. „СЛЪНЦЕ“**, кн. 11-12 – кн. 5 от 31 декември 1919 г. В рубриката „Книгопис“. Подпис: Г. М.

Преди да започне да излиза сп. „Везни“, Гео Милев сътрудничи на сп. „Слънце“. Но след кн. 10 името му не се появява повече на страниците на това списание. Отно-

шенията между двете редакции се изострят след отрицателната критика на Г. Милев и на А[сен] З[латаров] към статии на редактора на сп. „Слънце“ В. Добринов и неговите редовни сътрудници Малчо Николов и Цветан Минков. Тримата засегнати грубо отговарят на своите критици, както личи от този отзвук в сп. „Везни“.

Стр. 128. GUSTAV KLIMT — кн. 5 от 31 декември 1919 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Gh.

В книжката е поместена и репродукция от творбата на Климт „Магесница“.

Стр. 129. КАНДИНСКИ — кн. 6 от 31 януари 1920 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

В същата книжка е поместена репродукция от картината на Кандински „Песента на Волга“, а в следната кн. 7 е гадена като приложение цветната гравюра на дърво от Кандински „Вечер“.

Стр. 131. КАЦУШИКА ХОКУСАЙ — кн. 6 от 31 януари 1920 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Gh.

Поместена е и репродукция от картината му „Вълна“ (Фудзияма), а в кн. 8 — репродукция на „Догарящ лампион“.

Стр. 132. МАРК ШАГАЛ; ОСКАР КОКОШКА — кн. 11 от 15 юни 1920 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Гео Милев.

В книжката са поместени репродукции на „Продавач на животни“ от Шагал и на портретна скица на Р. Демел от Кокошка.

По-късно Шагал е представен и в Алманах Везни с репродукция на картината му „На Русия, на магаретата и другите“.

Стр. 133. КОЛЕДНИ ИЗЛОЖБИ; ИЗЛОЖБАТА НА ЮЖНОБЪЛГАРСКИТЕ ХУДОЖНИЦИ — кн. 6 от 31 януари 1920 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Стр. 136. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ — кн. 6 от 31 януари 1920 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Стр. 138. СТЕФАН МАЛАРМЕ — кн. 7 от 29 февруари 1920 г. Подпис: Гео Милев.

Стр. 142. ЕЗИКЪТ — кн. 7 от 29 февруари 1920 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

В тази статия Гео Милев, споделяйки наблюденията си върху състоянието на българския език, се обявява срещу крайния пуризм на някои езиковеди и изтъква убеждението си, че нашият литературен език ще се създава не въз основа на филоложки издирвания, а въз основа на живота — днешния български речник, и подчертава ролята на писателя за изграждане на литературния език и традиция.

Статията не е загубила значението си и днес.

Стр. 145. ГЕОРГ ТРАКА — кн. 8 от 31 март 1920 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Стр. 149. ЖИВОПИСТА — кн. 8 от 31 март 1920 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Стр. 152. РУСКАТА АКТРИСА ДНЕПРОВА — кн. 9 от 30 април 1920 г. Подпис: М.

Стр. 153. АЛ. ТЕОДОРОВ-БАЛАН — кн. 9 от 30 април 1920 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

На поместената в кн. 7 на сп. „Везни“ критична бележка на Гео Милев Ал. Теодоров-Балан, силно засегнат, реагира на страниците на сп. „Слънце“ (кн. 19–20) със своя статия, носеща същото заглавие — „Езикът“. С настоящата бележка в кн. 9 Гео Милев отговаря на реакцията на филолога и отново изтъква схващанията си за развитието на българския език.

Стр. 155. НЕБЕТО — кн. 10 от 31 май 1920 г. Подпис: Гео Милев.

След „Фрагментът“ „Небето“ е втора статия на Гео Милев, в която темпераментно отстоява естетическите си позиции за модерното изкуство и по-конкретно за експресионизма. Завършва я с фразата: „Всяко изкуство е експресионизъм“, която е използвана за заглавие на този том от 5-томното издание като характерна за основния патос и особено за първите две годишнини на сп. „Везни“.

Стр. 158. РУСКАТА ТРУПА ДНЕПРОВА-ЯКОВЛЕВ — кн. 10 от 31 май 1920 г. Подпис: М.

Гео Милев е силно критичен не само към играта на гостуващата у нас трупа, но повдига и въпроса за граматизацията на романа „Идиот“, която според критика не е оставила нищо от Достоевски.

Стр. 160. ТЕАТЪР „РЕНЕСАНС“ — кн. 11 от 15 юни 1920 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Година втора (октомври 1920 — април-май 1921)

Стр. 165. РОДНО ИЗКУСТВО — кн. 1 от октомври 1920 г. Подпис: Гео Милев.

В тази статия авторът се обявява против разбирането, че родно изкуство е преди всичко битовото изкуство, че се поощряват бездарни произведения само защото имат български сюжет и носят заглавия като „Песен за селяка“. Той подчертава важността на националното чувство като деятелен елемент в духовния мир на отделния човек; развива убеждението си, че „творчеството на всеки художник, поет, музикант, живописец — е национално по силата на това, че художникът принадлежи на известна националност и носи духовните отличия на тази националност в душата си“, и определя като „задача на всеки български художник чрез своите произведения да влее в Мировата душа онези вечни ценности, които притежава българската душа“. Така както Гьоте и Вагнер, Делакроа и Бодлер, Байрон или Шекспир — верни на своите национални особености, стават универсални.

Стр. 181. ВЪРХУ „ДВНАДЕСЕТТЕ“ — кн. 2 от ноември 1920 г. Подпис: Г. Росимов (един от псевдонимите на Гео Милев).

Стр. 186. В НОКТЯТЕ НА ЖИВОТА — кн. 2 от ноември 1920 г. В рубриката „Театър“. Подпис: Гео Милев.

Стр. 190. У ВРАТ ЦАРСТВА — кн. 2 от ноември 1920 г. В рубриката „Театър“. Подпис: Гео Милев.

Стр. 196. НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛНО ПРОСТОТИ;

Стр. 199. ЧЕХОВ;

Стр. 202. БРАТЯ КАРАМАЗОВИ;

Стр. 209. ОСЕННИЕ СКРИПКИ;

Стр. 210. У ЖИЗНИ В ЛАПАХ — кн. 3 от декември

1920 г., в рубриката „Московски художествен [академичен] театър“, МХАТ. Подпис: Гео Милев.

Горните пет критични отзива са дадени последователно под общата рубрика МХАТ и подписа на автора след последното заглавие. Те са плод на впечатленията от гостуването на МХАТ в София през 1920 г. Гео Милев следи с интерес всички представления, за които общата му оценка е много висока.

Рецензията му за пиесата „У врат царства“, поместена в кн. 2, също се отнася за постановка на МХАТ.

Стр. 213. НАРОДЕН ТЕАТЪР — кн. 4–5, 1921 г. Статията има подзаглавие: Художествено ръководство без автономия. Българският репертоар. Чуждият репертоар. Вазов. Подпис: Гео Милев.

Стр. 215. „... horrible dictu!“ (лат.) — страшно е да се каже.

Стр. 216. „ergo“ (лат.) — следователно.

Стр. 219. В подзаглавието „Вазов“ Гео Милев има предвид отвореното писмо на народния поет „До редактора на в. „Развигор“, поместено в бр. 3 от м. март на вестника.

Съдържанието на писмото, което Гео Милев госта пространно цитира, очевидно силно го е раздразнило, както личи от тона на неговия отговор.

Това обаче не е попречило на редактора на „Везни“ да даде заслужената висока оценка на цялостното литературно дело на народния поет в две други свои статии, които печата почти по същото време във в. „L'Echo de Bulgarie“ — „Иван Вазов“ и „Лирическото дело на Ив. Вазов“. Своето уважение към най-хубавите страници на общия дух на Вазовата поезия Гео Милев изразява и в статията си „Отворено писмо до г. Борис Вазов“, поместено в сп. „Пламяк“, год. II, кн. 11, януари 1925 г., а след това и в предговора „Кратка история на българската поезия“, 1925 г. (Вж. Т. III на настоящото петтомно издание.)

Стр. 223. ЧАВДАР МУТАФОВ: „МАРИОНЕТКИ“ — кн. 4–5 от 1921 г. В рубриката „Книги“. Подпис: Г. М.

Стр. 227. ГЕОРГИ РАЙЧЕВ: „ЦАРИЦА НЕРАНЗА“,

„МЪНИЧЪК СВЯТ“ — кн. 4–5 от 1921 г. В рубриката „Книга“. Подпис: Г. М.

Стр. 229. „Se non è vero“ (ит.) — част от италианската поговорка: „Se non è vero, e bene trovato“ — ако не е истина, добре е измислено (казано).

Стр. 230. СБОРНИК „СНЯГ“ — кн. 4–5 от 1921 г. В рубриката „Книги“. Подпис: Г. М.

Година трета (15 октомври 1921 — 15 март 1922 г.)

Стр. 239. АЛЕКСАНДЪР БЛОК — кн. 1 от 15 октомври 1921 г. Подпис: Гео Милев.

Тази статия е поместена на уводно място в първата книжка от третата годишнина на сп. „Везни“, което вече излиза в намален наполовина формат, но седмично. През първите две годишнини „Везни“ се обявява като „литературно-художествено списание“, а от третата годишнина — като „седмично списание за изкуство и култура“; абонатите са уведомен, че критиката във „Везни“ ще бъде разширена не само в естетически, но и в етичен план.

Статията за Ал. Блок е написана по повод неговата смърт. Придружена е от поемата на големия руски поет „На Куликовското поле“ и от „Епилог“ към поемата му „Дванадесетте“ в превод на Николай Хрелков.

Стр. 241. ЮБИЛЕЙНА ИЗЛОЖБА — кн. 2 от 22 октомври 1921 г.

Стр. 251. БЪЛГАРСКИЯТ НАРОД ДНЕС — кн. 3 от 30 октомври 1921 г. Подпис: Г. Милев.

Тази статия потвърждава желанието на Гео Милев да разшири мястото на критиката в своето списание и тя да бъде обърната не само към художествените явления, но и към човека.

Стр. 256. ЮБИЛЕИ И ПОГРЕБЕНИЯ — кн. 3 от 30 октомври 1921 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Многобройните юбилеи не могат да не привлекат

вниманието на Гео Милев, да не предизвикат у него размисъл за заслужените и незаслужените чествания на годишнини и как се организират те. Към тази тема той се връща отново в края на третата година на списанието.

Стр. 264. ЛИТЕРАТУРНА АНКЕТА — кн. 4 от 5 ноември 1921 г. Подпис: От редакцията.

Литературната анкета между читателите на сп. „Везни“ е едно оригинално хрумване на редакцията — като изхожда от постановката, че в България съществуват две литератури — едната, представлявана от членовете на „Писателския съюз“, така да се каже *обективната* литература, а другата — *субективната*, представлявана от сп. „Везни“, редакцията моли читателите да изложат в кратко писмо своето становище спрямо споменатите две основни течения в нашата литература. И обещава да отпечата по-интересните писма, за да се получи „най-вярната картина на днешното литературно състояние на България“.

От кн. 6 (6 ноември 1921 г.) започват да се печатат получените за анкетата читателски писма. Това продължава във всеки брой до кн. 15 (21 януари 1922 г.). Към повечето писма е даден коментар от редакцията, всъщност от Гео Милев. Тези коментари представляват определен интерес, особено за изследователи на творческото дело на Гео Милев. (Вж. фототипното издание на сп. „Везни“, издателство „Захарий Стоянов“ и Международна фондация „Гео Милев“, С., 1999 г.). Получени са общо 26 писма. Според организатора на анкетата читателските писма не отговарят направо на поставения въпрос — но повдигат много разнообразни въпроси.

Ще приведем като пример едно от по-интересните писма — от комуниста А. Иванов (който се оказва по-късно, че е писателят Ангел Караийчев) и част от коментара към него.

В своето писмо (поместено в кн. 10 от 17.XII.1921 г.) А. Иванов пише:

„Днес има поезия само за ситите, за доволните, поезия, която помага на разстроения изнежен стомах да сме-

ли по-лесно храната. Вие ще ме извините. Аз обвинявам вас — писателите, които бягате от работния, трудовия народ, вие, които продавате своите дарования на днешните народни потосмукачи, срещу които само вашето списание надава вик — но вик в пустиня, колкото слаб, толкова и безцелен. Да, за кого вие „субективни“ и „обективни“ писатели пишете, кому е нужен вашият реализъм, експресионизъм, футуризм, индивидуализъм, символизъм и пр., и пр.? Вие говорите, вие се продавате на онези, които продават вашите окъсани писателски сетрета и които разбират от вашето изкуство дотолкова, доколкото то ще им докара жълт метал в касите.

Вашето изкуство, като духовен израз на една провалена, объркана епоха, е верен паметник на безпримерно падение.

Вие страните, вие бягате от унижения, ограбения, невежия и разбунтувания работник, не познавате неговата душа, неговите искания, човешките искания (а говорите: „преди всичко — човекът!“).

А в неговата душа даровитият писател ще намери зародиша на новото време, ще открие грамадни източници за поетическо творчество.

Класата, желязната класа, която ще победи и която ще наложи своето „желязно изкуство“.

Нима вие не виждате, нима вие не разбирате това, което разбра Горки, Анато Франс, Анри Барбюс, Ал. Блок?

Свършвам; може би вие няма да дадете място на писмото ми — това е много естествено, но това е мнението на един комунист, вие ще го прочетете поне.“

Ето и част от отговора на Гео Милев:

„Макар че „е много естествено“ — все пак, не само „поне“ прочетохте „мнението на един комунист“, но и — както вижда читателят А. Иванов — даваме място на писмото му. Да, ний виждаме и разбираме много добре това, което са „разбрали“ Горки, Анато Франс, Анри Барбюс, Ал. Блок... Ний знаем много добре и предварително това, което мисли един български комунист за изкуството: „Виждете душата на работната класа!“ — ще ни каже той. За щастие — уви! — художникът никои път не

ще се трогне от тази настояща петиция. ... Защото тя иска от него: *първо* — „тенденционно изкуство“; *второ* — неизкуство. Защото изкуството не принадлежи на никоя класа — нито на буржоазията, нито на пролетариата; защото: изкуството, чрез художника, произтича из дълбоките извори на всенародната душа — то не е *класово*, следователно не може да бъде нито буржоазно, нито пролетарско. Думата „пролет-култ“ е абсурд; няма „пролетарска“ култура, както няма и „буржоазна“ култура. Има само пролетарска и буржоазна цивилизация — това установи дори и *Волната Философска Асоциация* в болшевишка Русия. А цивилизацията няма нищо общо с културата. *Цивилизацията* е класова, съсловна, частична — обществена — (бидейки материално благо) — а *културата* е народна, обща — общочовешка — (бидейки духовно благо). Цивилизацията принадлежи на част от човечеството — и се разпространява върху останалата (по-голямата) част от човечеството; културата принадлежи на цялото човечество...

Защото целта на човечеството не е в цивилизацията, а в културата — възвисяване на човека към духовната първостъпина на Всемира, което възвисяване означава линията на човешката история. А това само е важно за човека! И преди всичко — за художника! Историята не е социална борба и политически живот, а — дух. Това деля изкуството от комунизма. И напразни са апелите за „пролетарско изкуство“. Такова НЕ МОЖЕ да съществува.“

„Литературната анкета“ приключва със заключение от 9 точки, в които се изтъква, че българските читатели схващат литературата и изкуството като духовна функция, всички чакат от човека на изкуството душевни откровения, в нито едно писмо не се защитава реализмът в литературата, а всеобщо популярен е принципът *l'art pour l'art* (изкуство за изкуството). Читателите не искат странични примеси към душевните откровения като тенденция и поучения. Мнозина не разбират така наречения „етичен елемент в изкуството“, смесвайки го с „моралност в еснафския смисъл на думата“. Затова в зак-

лючението се повтаря, че етичното отношение в изкуството не е нищо друго освен едно върховно задължение на художника към човечеството — задължение за чистота. Накрая се отбелязва, че очевидно естетическите проблеми не външуват дълбоко българския читател, което показва липсата на естетична критика у нас.

Стр. 266. ВЪЗВАНИЕ КЪМ БЪЛГАРСКИЯ ПИСАТЕЛ — кн. 4 от 5 ноември 1921 г. Подпис: Г. Милев.

Тази добила широка популярност статия на Гео Милев изненадва някои от доскорошните приятели на поета с критиката му към откъснатостта на литературата от живота и призова му: „Писателю, чуи: Духът запява: Човекът преди всичко!“

Людмил Стоянов дори излиза във в. „Развигор“ против новите насоки на сп. „Везни“ и се обръща към Гео Милев с призив „да се върне към своята традиция, към принципите на чистото изкуство, като се откаже от стремежа си „да дири човека“ и да го преценява от етическа гледна точка“.

Стр. 270. „СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК“ — кн. 4 от 5 ноември 1921 г. В рубриката „Театър“. Подпис: Г. М.

Стр. 273. „ХАМЛЕТ“ — кн. 4 от 5 ноември 1921 г. В рубриката „Театър“. Подпис: Г. М.

Стр. 275. БОЯН ПЕНЕВ И ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ — кн. 5 от 12 ноември 1921 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Известно е, че като ученик и студент в София Гео Милев е голям почитател на Пенчо Славейков. След годините, прекарани в Германия, възприемането на идеите на модернизма и конкретно на експресионизма, чувствата му към П. П. Славейков се охлаждат и той изявява силно критични оценки към творчеството на някогашния си учител.

Отрицателното му отношение към Боян Пенев се дължи на общото схващане на Гео Милев, че филолозите и професорите не разбират художественото творчество. Освен това е бил озорчен от отношението на Боян Пенев, в качеството му на рецензент, към експозето за

режисьорските намерения на редактора на сп. „Везни“ — кандидат за постановчик на пиесата „Мъртвешки танц“ от Стриндберг в Народния театър.

Това озорчение, прибавено към принципните позиции по това време на Гео Милев, допринася за високия емоционален градус в тази критична статия.

Стр. 277. Credo quia absurdum! (лат.) — Вярвам го, защото е абсурдно.

Стр. 280. „... професор да бъде председател на Писателския съюз“ — става дума за проф. Михаил Арнаудов.

Стр. 280. „... професор да редактира „Развигор“ — главен редактор на в. „Развигор“ по това време е проф. Александър Балабанов.

Стр. 280. „... дето вис един вакарелски вълк и една месопотамска хиена“ — „вакарелски вълк“ се отнася до Елин Пелин, роден близо до Вакарел, а „месопотамската хиена“ — до проф. Ал. Балабанов.

Стр. 281. БЪЛГАРСКИ БАЛАДИ от Теодор Траянов — кн. 6 от 19 ноември 1921 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Стр. 281. „... провъзгласиха поезията на Траянова за неразбираема“ — Г. Милев има предвид рецензия на Георги Бакалов, излязла в сп. „Съвременник“ през 1909 г., по-късно включена в сборника му „Литературни очерки и бележки“, 1921 г.

Стр. 283. „tout le reste est littérature“ (фр.) — всичко останало е литература, т.е. писменост, а не изкуство.

Стр. 287. „Сплендиг айзолейшън“ (англ.) — прекрасна изолация.

Стр. 289. КЪМ ПСИХОЛОГИЯТА НА ПОЕТИЧНИЯ ОПИТ от проф. М. Арнаудов — отделен отпечатък от XV–XVI годишник на Софийския университет за 1919–1920 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Стр. 292. ЛОРД БАЙРОН: МАНФРЕД, граматическа поема, превел Кирил Христов — кн. 7 от 26 ноември 1921 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Гео Милев.

Стр. 312. БОЯН МАГЕСНИКА — кн. 7 от 26 ноември 1921 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Стр. 314. ФРЕНСКИ ПОЕТИ — кн. 8 от 3 декември 1921 г. Подпис: М.

Стр. 317. ВЛАДО БУЛАТОВ — роман в сонети от Стилиян Чилингиров, София, 1922 г. — кн. 8 от 3 декември 1921 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Стр. 321. „СТИХОВЕ И ПЕСНИ“ от ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ (Кюстендил, 1921) — кн. 9 от 10 декември 1921 г. В рубриката „Културен преглед“. Подпис: Г. М.

Стр. 325. ИЗЛОЖБАТА НА БОРИС СТЕФЧЕВ — кн. 9 от 10 декември 1921 г. Подпис: М.

Стр. 327. ТЕАТРАЛЕН УПАДЪК — кн. 10 от 17 декември 1921 г. Подпис: Гео Милев.

В книжка 11 на сп. „Везни“ е поместена следната бележка: „Благодаря на всички актьори и неактьори — във от Народния театър, — които устно или писмено ме поддържали за „смелата ми и свършено права“ критика на днешното управление на Народния театър. Гео Милев.“ Статията му „Театрален упадък“ очевидно е била посрещната с одобрение в театралните среди.

Стр. 332. АРТИСТИЧЕСКИЯТ СЕКРЕТАР — кн. 11 от 24 декември 1921 г. Подпис: Scipio (един от псевдонимите на Гео Милев).

Стр. 334. „ПЪРВОМ ПРАВДА“ — кн. 11 от 24 декември 1921 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Гео Милев не за първи път коментира поезията на бездарния автор Стоян Ватралски. Още в неговите „Литературни бележки“ от 1911 г. (поместени като приложение на този том) 16-годишният младеж се възмущава от сбирката му „Битие“ като „напън да излезе от нищото нещо“, „да роди жабата вол“, от гудактиката и протестантското проповедничество в „стиховете“ на Ватралски. Те вероятно са предизвикали реакцията на Гео Милев не като „Поезия“, а като религиозна тенденция в литературата.

Стр. 337. ДИМИТЪР БАБЕВ — кн. 12 от 31 декември 1924 г. Подпис: Г. Милев.

Към статията е поместен следният послепис:

„P.S. Прилагам и една статия върху „Един цар“ и изобщо върху цялото трагично творчество на Софокъл, напи-

сана от Алб. Еренщайн... и част от един нов (мой) превод в стихове на „Един цар“, превод, който нито претендирам да бъде „дословен“, нито очаквам да бъде „премиран“ от Академията. С дословност се хвалят и академически премии получават само неграмотни преводи, които — както казва дори Алб. Еренщайн, сякаш е чел преводите на г-р Ал. Балабанов — „са смешни дори и в езиково отношение, като например преводите на класическата литература, издадени като номера в Паскалевата „Всемирна библиотека“, или стихотвореният превод на Гьотевия „Фауст“ — преводи, за които е позволено дори и смъртно наказание“.

Стр. 343. НЯКОЛКО ГЛАВИ ОТ ПСИХОЛОГИЯТА НА ТВОРЧЕСТВОТО ОТ М. АРНАУДОВ — кн. 14 от 14 януари 1922 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Стр. 348. „Le reportage universel“ (фр.) — обикновен репортаж.

Стр. 350. Biblia Pauperum (лат.) — Библия на бедните.

Стр. 351. ОЩЕ ВЪРХУ ДЕРИЖАН — кн. 14 от 14 януари 1922 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Гео Милев.

Стр. 355. ИЗЛОЖБАТА НА БОРИС ДЕНЕВ — кн. 15 от 21 януари 1922 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Стр. 357. ВЕРХАРНОВАТА ТРАГЕДИЯ „МОНАСТИР“ — кн. 16 от 28 януари 1922 г. Подпис: Гео Милев.

В същата книжка е поместен край на трето действие на трагедията „Манастир“ (Le cloître) от Емил Верхарн в превод на Гео Милев.

Стр. 360. ИДЕИ И КРИТИКА ОТ ИВАН РАДОСЛАВОВ — кн. 17-18 от 6-11 февруари 1922 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Иван Радославов е бил женен за сестрата на Мила, съпругата на Гео Милев. Двамата баджанаци са поддържали приятелски отношения, което не е пречило на Гео Милев да се отнася критично към критика и общественика Радославов.

Стр. 362. „terra incognita“ (лат.) — непозната земя.

Стр. 365. „Un coup de dés“ (фр.) — съкратено от „un

coup de dés jamais n'abolira le hazard" (Един щастлив зар не може да обърне случайността), поема от френския поет Стефан Маларме.

Стр. 365. „motu proprio“ (лат.) — по собствена подбуда.

Стр. 365. „pontifex maximus“ (лат.) — първожрец.

Стр. 365. „Ели, ели, лама сабахтани“ (древ. евр. „Господи, Господи, защо ме изоставяш“ — според християнското вярване последните думи на Христос, преди да умре на кръста).

Стр. 366. ВЕЧНИТЕ СПЪТНИЦИ — кн. 17–18 от 6–11 февруари 1922 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Стр. 368. „gaudeamus igitur“ (лат.) — „да се веселим въпреки“, началните думи на известна студентска песен.

Стр. 370. КУРИОЗИ — кн. 17–18 от 6–11 февруари 1922 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Т. (псевдоним на Гео Милев).

Стр. 373. БЕНЕФИС НА КИРИЛ ХРИСТОВ — кн. 17–18 от 6–11 февруари 1922 г. В рубриката „Културен преглед“. Подпис: Т.

Стр. 374. АРТИОР РЕМБО — кн. 20 от 15 март 1922 г. Подпис: Гео Милев.

Статията се предшества от творби на Рембо в превод на Георги Михайлов.

Стр. 376. DER KOMMUNISTISCHE AUFBAU DES SYNDIKALISMUS (Комунистическият строй на синдикализма) от Franz Barwich, Berlin, 1921 — кн. 20 от 15 март 1922 г. В рубриката „Критичен преглед“. Подпис: Г. М.

Кн. 20, както вече бе отбелязано, завършва със съобщение от книгоиздателството: „Везни“ престава да излиза временно“.

„Причината за това — се казва в съобщението, — тя въпреки не интересува читателите — е недоброявестността и некоректността на повечето настоятели и книжарите в провинцията, чрез които се разпространява списанието.“

Следва указание как читателите, които са предплатили абонамента си за цяла година, могат да уредят сметките си с администрацията.

Но сп. „Везни“ не се възстановява. Последвано е от литературния сборник „Алманах Везни“ през 1923 г. и от новото списание на Гео Милев „Пламяк“ през 1924 г.

АЛМАНАХ ВЕЗНИ

На титулната страница на алманаха е означено:

„Литературен сборник под редакцията на Гео Милев. Книгоиздателство Везни, Стара Загора — София, 1923 г.“

В сборника са включени подбрани творби от тридесетгодишнини на сп. „Везни“, както и нови стихотворения, преводна поезия, есета и спомени.

Стр. 381. СПОМЕНИ ЗА ЕМИЛ ВЕРХАРН (превод от френски) — Алманах Везни, 1923 г. Подпис: Гео Милев.

Спомените са публикувани най-напред във в. „L'Echo de Bulgarie“, бр. 2321 от 25 юли 1921 г. и бр. 2322 от 26 юли 1921 г., на френски език. Преведени са от Гео Милев и са поместени с малки изменения в Алманах Везни.

Стр. 386. ПИСМА ОТ ВЕРХАРН — Алманах Везни, 1923 г.

Гео Милев публикува писмата, без да отбележи техните дати. В НБКМ — БИА, фонд 26 „Гео Милев“ се намерят оригиналите им, на които са означени следните дати: първото е изпратено на 21.II.1915 г., второто — на 8.IV.1915 г., третото — на 4.V.1915 г., и четвъртото — на 3.IX.1915 г.

През 1974 г. по наша молба лекторът по български език в Белгия (тогава Рангел Божков) провери дали в Белгийската кралска библиотека в Брюксел не са съхранени никакви писма от Гео Милев до Емил Верхарн. Намерени бяха 5 писма, чиито текстове Р. Божков публикува в сп. „Пламяк“ — орган на Съюза на българските писатели, през 1974 г., заедно с факсимилета. (Вж. т. V на настоящото издание.)

Стр. 382. „Toute la Flandre“ (фр.) — „Цяла Фландрия“ — сборник стихове от Верхарн.

Стр. 382. „drawing room“ (англ.) — приемна стая.

Стр. 383. „Un livre occasionnel sur la guerre en Belgique“ — „Книга по повод войната в Белгия“.

Стр. 392. IN MEMORIAM: ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ — Алманах Везни, 1923 г. Подпис: Гео Милев.

Гео Милев отпечатва тази своя статия в памет на Димчо Дебелянов най-напред в сп. „Везни“, год. I, кн. 2 от 30 ноември 1919 г.

Препечатвайки я в Алманах Везни, той изтъква още веднъж своето уважение към загиналия на фронта поет, чието творчество и талант високо ценя. По тази причина предпочетохме да включим „In memoriam: Димчо Дебелянов“ към текстовете от Алманах Везни.

Общата любов към поезията, близост в светогледа и сърдечна гружка са свързвали двамата поети. През 1956 г. в сп. „Септември“ са публикувани седем неизвестни писма от Димчо Дебелянов до Гео Милев.

Във в. „L'Echo de Bulgarie“ (бр. 2353 от 31 август 1921 г.) Г. Милев помества нова, по-разширена статия за своя непрежалим приятел.

Стр. 392. МУЗИКАТА И ДРУГИТЕ ИЗКУСТВА — Алманах Везни, 1923 г. Подпис: Гео Милев.

Мнозина от изследователите на Гео Милев приемат тази статия като важна и характерна за първия период от неговото художественотворческо развитие и усилията му да обоснове принципите на експресионизма.

БИБЛИОТЕКА „ВЕЗНИ“ И ДРУГИ ИЗДАНИЯ

В този раздел са поместени някои от предговорите на Гео Милев към преводните заглавия, включени в Библиотека „Везни“, които разширяват представата за приноса му към запознаване на българския читател с модерната европейска литература.

Тук са и някои от по-значителните критически статии на Гео Милев за наши художници и писатели, както и статии с общокултурна тематика, печатани не в редактираните от него списания, а в различни други периодични издания.

Стр. 399. ЖОРЖ РОДЕНБАХ — предговор към поевстта „Мъртвият Брюге“, издадена в превод на Гео Милев като № 3 на Библиотека „Везни“, Стара Загора, 1918.

Стр. 400. МОРИС МЕТЕРЛИНК — предговор към „Горещи цветарници“. Избрани поеми и песни в превод на Гео Милев — Библиотека „Везни“, серия „Книги за библиофили“, Стара Загора — София, 1920.

Стр. 402. АВГУСТ СТРИНДБЕРГ — предговор към „Опиянение“, трагикомедия в 4 действия, превод М. М. (Мила Гео Милева) и Г. К. (Г. Касабов), Библиотека „Везни“, № 7, Стара Загора — София, 1919.

Стр. 405. ПОЛ ВЕРЛЕН — предговор към „Избрани стихотворения“ в превод на Гео Милев. Библиотека „Везни“, серия „Книги за библиофили“, Стара Загора, 1922.

Стр. 409. НИКОЛАЙ РАЙНОВ ХУДОЖНИКЪТ — сп. „Слънце“, г. I, кн. 4, 1919.

Стр. 413. ПРАВОПИСНАТА РЕФОРМА — в. „Изгрев“, г. I, бр. 8, 16 август 1921. Статията доскоро бе потънала в забрава, тъй като първата ѝ публикация е в малко известен и малотиражен вестник. Издирена от изследователката на живота и творчеството на Гео Милев Елена Фурнаджиева, статията бе отпечатана в сп. „Език и литература“, бр. 1, София, 1995.

За един нов театър

Стр. 419. ТЕАТРАЛНО ИЗКУСТВО — сп. „Везни“, Стара Загора, 1918. Отпечатаният тук текст е от „Гео Милев. Театрално изкуство. Изд. „Нов свят“. София, 1942.“

В студията, писана през 1918 г. в Берлин, Г. Милев развива схващанията си за модерния театър и представя програма за конкретна режисьорска работа, тъй като има желание след завръщането си в България да се отдаде и на режисура. Споделя с баща си, че „тази книга е нужна като атестат един вид“. (Вж. писмо до М. Касабов от 20 юли 1918.) Г. Милев е възнамерявал да направи ново издание на студията си. Втория допълнен вариант, който е даден тук, Мила Гео Милева публикува през 1942 г.

Интересът на Гео Милев към театъра съпътства разностранната му дейност от най-ранни години. Като студент в Лайпциг посещава и режисьорски курсове. След завръщането си в България поставя през 1915 г. на сцената на Старозагорския театър трагедията „Егип цар“ от Софокъл, в която участва и актьорът Никола Икономов. По време на лечението си в Берлин (1918–1919) обръща особено внимание на театъра, свързва се с големия немски режисьор модернист Макс Райнхард. Вече в София публикува във в. „Заря“ серия от статии под наслов „Художествена диагноза на българския театър“. Прави постъпки да бъде назначен за режисьор в Народния театър. През 1920 г. поставя на негова сцена пиесата „Мъртвешки танц“ от А. Стриндберг. Постановката му е приветствана от актьори и писатели, привърженици на модерното изкуство, но е посрещната с възмущение от поддръжниците на традиционния театър, включително и от Иван Вазов. Пиесата е свалена от сцената. Но Гео Милев не се отказва от намеренията и опитите си да осъществи нова постановка. През 1921 г. артистичният комитет на Народния театър му възлага постановката на „Гиз и неговият пръстен“ от Фр. Хебел, която не стига до сцената поради конфликт между режисьор и ръководство. През 1922 г. Г. Милев поставя в театър „Ренесанс“

революционната експресионистична пиеса „Маса-Човек“ от Ернст Толер. Реакцията на тази постановка също варира от възторг до остра критичност.

През 1923 г. успява да получи съгласие да постави в Народния театър пиесата „Електра“ от Хуго фон Хофманстал. Отново поради несъгласие с ръководството готовата за премиера постановка не бива допусната до сцената.

И този пореден конфликт не охлажда интереса на Г. Милев към българския театър, нито желанието му той да бъде обновен. Затова свидетелстват многобройните неговии статии за театъра, рецензиите му за отделни постановки, отзивите му за играта на нашите най-добри актьори, както и за гостувалия у нас по това време Московски художествен театър, острата му критика срещу ръководството на Народния театър, неговите преводи на драматични произведения.

Стр. 429. „Paul Verlain: De la musique avant toute chose.“ Пол Верлен: Музиката преди всичко.

Стихотворението на Maurice Maeterlinck напр., което започва:

Les paons nonchalants, les paons blancs ont fui,
Les paons blancs ont fui l'ennui du reveil... —
(пауните небрежни, пауните бели избегнаха,
пауните бели избегнаха отегчението на пробуждането)

Стр. 431. „Пелеас или Мелизанда, или Аглавена“ — герою от пиесите на М. Метерлинк.

Стр. 432. „Казва Remy de Gourmont по този случай: „En ce sens, les petits drames de M. Maeterlinck, si délicieusement irréels sont profondément vivants et vrais; ils ne sont pas des abstractions mais des synthèses; en somme ils sont réels, à force d'irréalité.“

(В този смисъл малките грами на Метерлинк, така прелестно иреални, са дълбоко жизнени и правдиви. Те не са абстракции, а синтези: всъщност те са реални поради своята иреалност.)

Стр. 433. „*pes plus ultra*“ (лат.) — не по-далеч, краен предел.

Стр. 433. „Прословутия Московски художествен театър... една безусловна нехудожественост“ — Гео Милев дава тази отрицателна оценка, преди да е гледал постановките на МХАТ, воден от общите си модернистични схващания. Когато след време МХАТ гостува в София, Гео Милев променя оценката си. Независимо от някои критични забележки, тя е напълно положителна. (Вж. статиите му за спектаклите на МХАТ в този том, сп. „Везни“, година втора.)

Стр. 441. „*agent*“ (фр.) — движеща сила.

Стр. 446. „*Videant consules!*“ (лат.) — консулите да внимават.

Стр. 448. ХУДОЖЕСТВЕНА ДИАГНОЗА НА БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР — в. „Заря“, г. V, 1919 г.; брой 1733 от 22.IV.1919, бр. 1735 от 24.IV.1919 г.; бр. 1750 от 10.V.1919 г. и бр. 1758 от 18.V.1919 г. Подпис: Г. Милев.

С тези подчертано критични статии Гео Милев се надява да помогне българският театър да се издигне на по-високо равнище, убеден, че впечатленията му от модерните постановки, с които е добре запознат, могат да бъдат полезни. Надявал се е навярно, че проявата на ерудиция в тази област на изкуството ще му отвори пътя като редовен режисьор към Народния театър. Една негова мечта, която остава непостигната.

Стр. 463. ТВОРЧЕСТВОТО НА СЦЕНАТА — сп. „Сцена“, год. I, кн. 5, Русе — София, септември 1919.

Стр. 470. КРЪСТЮ САРАФОВ — „Сняг“, тримесечен литературен сборник. Сборник първи, София, 1921. Този очерк е поместен под общо заглавие „Два театрални портрета“ заедно с очерк за Васил Кирков.

Стр. 476. ВАСИЛ КИРКОВ — „Сняг“, сборник първи, София, 1921.

Стр. 478. АДРИАНА БУДЕВСКА — Печата се по „Гео Милев. Театрално изкуство“, 1942, под редакцията на М. Г. Милева, изд. „Нов свят“. Първа публикация — „Юбилеен сборник Адриана Будевска. 1899–1924“, С., 1925.

Стр. 480. КОСТА СТОЯНОВ — печата се по „Гео Милев. Театрално изкуство“, 1942.

Стр. 483. Асен Русков — печата се по „Гео Милев. Театрално изкуство“, 1942.

Стр. 484. ЕЛГА — печата се по „Гео Милев. Театрално изкуство“, 1942.

Стр. 487. СТРАХИЛ СТРАШЕН ХАЙДУТИН — излиза най-напред на френски във в. „L'Echo de Bulgarie“, бр. 2297 от 25 юни 1921 г. Тук се печата по превода на статията в „Гео Милев. Театрално изкуство“, 1942.

Стр. 491. АКСИОМИ И ПРОТИВОРЕЧИЯ — сп. „Артист“, г. I, кн. 1 от 15 септември 1923 г. Подпис: Гео Милев.

Стр. 495. ПРЕДГОВОР КЪМ ПРЕВОДА НА „ТЕАТЪРЪТ“ ОТ МЕЙЕРХОЛД — печата се по „Гео Милев. Театрално изкуство“, 1942.

Гео Милев е превел книгата „Театърът“ от Всеволод Мейерхолд — бележит руски театрален деец — режисьор, актьор и теоретик на Новия театър, — и е написал поместения тук предговор към нея. Преводът на книгата обаче не излиза от печат. Ръкописът му се съхранява в НБКМ.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Стр. 501. ЛИТЕРАТУРНИ БЕЛЕЖКИ (намерени в ръкописи) — Литературен архив. Том II. Гео Милев. Встъпителна статия, публикация и коментар Георги Марков. Изд. на БАН, С., 1964.

„Литературните бележки“ са съхранявани от сестрата на Гео Милев Пенка Касабова, която ги предоставя за публикацията.

В ЛА — 1964, към тях Георги Марков е приложил свои бележки, които поместваме тук.

1. „Литературни бележки“ са написани на листове от обикновена канцеларска хартия, презгнати на две и подшити като тетрадка. Освен печатаните тук „бележки“ запа-

зена е и първата част, която обаче не представлява съществен литературен и биографичен интерес. В нея Гео Милев е записвал произведения, които е чел, и накратко е резюмирал някои от тях.

Печатаните тук „Литературни бележки“, както се вижда и от самия текст, са писани през 1911 и 1912 г. Започнати са в Стара Загора и са продължени в София, където Гео Милев е следвал във Филологическия факултет през учебната 1911/1912 година. Част от бележките и краят им са загубени.

2. „Познай себе си.“ Всъщност тази мисъл принадлежи не на Талес, а на Сократ.

3. Тук липсват няколко листа; краят на Гео-Милевата критика за шестте български пиеси и началото на неговите мисли върху римата в поезията.

4. Краят на „Литературни бележки“ липсва.

СЪДЪРЖАНИЕ

ЕСТЕТИЧЕСКИЯТ АВАНГАРДИЗЪМ НА СПИСАНИЕ „ВЕЗНИ“ – ИВ. ГРАНИТСКИ / 7

РАННИ СТАТИИ

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕНИ ПИСМА ОТ ГЕРМАНИЯ

I. Хауптмановото „тържествено представление“ и неговият бойкот / 21

II. Оперети и фарсове / 26

III. Сатириите около стария Пан / 32

IV. Немските поетки / 38

V. „Лъкът на Одисей“, новата пиеса на Хауптмана / 49

VI. Рихард Демел / 59

VII. Франц фон Щук / 67

VIII. Заключение / 71

Иван Франко (1856) / 74

Модерната поезия (Бележки и идеи) / 76

Против реализма / 93

СПИСАНИЕ „ВЕЗНИ“

ГОДИНА ПЪРВА (септември 1919 – юни 1920)

Войната повиши / 105

Две изложби / 107

Посоки и цели / 108

Експресионистическа изложба / 111

Сп. „Слънце“, г. I, кн. 7-8 / 112

Фрагментът / 114

Сп. „Обществена обнова“ / 119
Художествена изложба Морозов и Божинов / 121
Сп. „Слънце“ (кн. 11-12) / 123
Gustav Klimt / 128
Кандински / 129
Кацушика Хокусай / 131
Марк Шагал; Оскар Кокоска / 132
Коледни изложби; *Изложбата на южнобългарските художници* / 133
Панчо Владигеров / 136
Стефан Маларме / 138
Езикът / 142
Георг Тракл / 145
Живописца / 149
Руската актриса Днепровска / 152
Ал. Теодоров-Балан / 153
Небето / 155
Руската трупа Днепровска-Яковлев / 158
Театър „Ренесанс“ / 160

ГОДИНА ВТОРА (октомври 1920 - април-май 1921)

Родно изкуство / 165
Върху „Дванадесетте“ / 181
„В ноктите на живота“ / 187
„У врат царства“ / 191
„На всякого мудреца доволно простота“ / 196
Чехов / 199
„Братя Карамазови“ / 202
„Осенние скрипки“ / 209
„У жизни в лапах“ / 210
Народен театър
Художественото ръководство без автономия / 213

Автономия на Народния театър! / 215
Българският репертоар / 216
Чуждият репертоар / 218
Вазов / 219
Чавдар Мутафов: „Марионетки“ / 223
Георги Райчев: „Царица Неранза“,
„Мъничък свят“ / 227
Сборник „Сняг“ / 230

ГОДИНА ТРЕТА (15 октомври 1921 - 15 март 1922)

Александър Блок / 239
Юбилейна изложба / 241
Българският народ днес / 251
Юбилеи и погребения / 256
Литературна анкета / 264
Възвание към българския писател / 266
Сирано де Бержерак / 270
Хамлет / 273
Боян Пенев и Пенчо Славейков / 275
„Български балади“ от Теодор Траянов / 281
„Към психологията на поетичния опит“ / 289
Лорд Байрон: „Манфред“, граматическа поема,
превел Кирил Христов / 292
„Боян Магесника“ / 312
Френски поети / 314
„Владо Булатов“ / 317
„Стихове и песни“ от Емануил Попдимитров / 321
Изложбата на Борис Стефчев / 325
Театрален упадък / 327
Артистическият секретар / 332
„Първом правда“ / 334
Димитър Бабеv / 337

„Егип цар“ в Свободния театър / 339
Няколко глави от „Психологията
на творчеството“ от М. Арнаудов / 343
Още върху Дерижан / 351
Изложбата на Борис Денев / 355
Верхарновата трагедия „Манастир“ / 357
„Идеи и критика“ от Ив. Радославов / 360
Вечните спътници / 366
Куриози / 370
Бенефис на Кирил Христов / 373
Армюр Рембо / 374
Der kommunistische Aufbau des Syndikalismus
от Franz Barwich, Berlin 1921 / 376

АЛМАНАХ ВЕЗНИ

Спомени за Емил Верхарн / 381
Писма от Верхарна / 386
In memoriam
Димчо Дебелянов / 389
Музиката и другите изкуства / 392

БИБЛИОТЕКА „ВЕЗНИ“ И ДРУГИ ИЗДАНИЯ

Жорж Роденбах / 399
Морис Метерлинк / 400
Август Стриндберг / 402
Пол Верлен / 405
Николай Райнов — художникът / 409
Правописната реформа / 413

ЗА ЕДИН НОВ ТЕАТЪР

Театрално изкуство / 419

ХУДОЖЕСТВЕНА ДИАГНОЗА НА БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР

Статия първа / 448
Статия втора / 450
Статия трета / 454
Статия четвърта / 458

ТВОРЧЕСТВОТО НА СЦЕНАТА

Кръстю Сарафов / 470
Васил Курков / 476
Адриана Бугевска / 478
Коста Стоянов / 480
Асен Русков / 483
„Елга“ / 484
„Страхил страшен хайдутин“ / 487
Аксиоми и противоречия / 491
Предговор към превода на „Театърът“
от Мейерхолд / 495

ПРИЛОЖЕНИЯ

ЛИТЕРАТУРНИ БЕЛЕЖКИ / 501
СПИСАНИЕ „ВЕЗНИ“ НА ГЕО МИЛЕВ
И МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО
— Ружа Маринска / 522
БЕЛЕЖКИ И КОМЕНТАР
— Леда Милева / 531

Гео Милев
ВСЯКО ИЗКУСТВО
Е ЕКСПРЕСИОНИЗЪМ

Том 2

Редактор
ИВАН ГРАНИТСКИ
Графичен дизайн и корица
ПЕТЪР ДОБРЕВ
Коректор
ВАЛЕРИЯ СИМЕОНОВА

Предпечатна подготовка
ЕКАТЕРИНА РУСКОВА

Формат 16/60/90
Печатни коли 37,25

Издателство
„ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ“
www.zstoyanov.com
e-mail: office@zstoyanov.com

Печат
ПК „ДИМИТЪР БЛАГОЕВ“ ООД



ИЗДАТЕЛСТВО
• ЗАХАРИЙ
СТОЯНОВ •

В контекста на българската култура сп. „Везни“ (1919-1922) е най-представителното периодично издание с модернистична насоченост...

По непримиримост към традицията и баналното в България няма друг печатен орган, който да съперничи на „Везни“, и няма личност, толкова неугържима в „ултрамодернизма“ си като издателя и редактора на „Везни“ Гео Милев. Неговият „Пламък“ ще бъде обърнат към социалните движения. „Везни“ са изцяло в сферата на духовния бунт.

Гео Милев (1895-1925) е безспорно главната фигура на българския модернизъм. Всестранните му интереси и европейска насоченост, поривът му към обнова на българския живот, към единение с Европа и големия свят – всичко това предопределя ролята му в следвоенната култура на България.

РУЖА МАРИНСКА

На корицата:
Гео Милев, автопортрет,
1921 г.

15 лв.

